

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



Dissertação

Herta Müller:
as palavras apátridas, redentoras palavras

Thalyta Bruna Costa do Lago

Pelotas, 2022

Thalyta Bruna Costa do Lago

Herta Müller: as palavras apátridas, redentoras palavras

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução).

Orientador: Prof. Dr. Helano Ribeiro

Pelotas, 2022

Thalyta Bruna Costa do Lago

Herta Müller: as palavras apátridas, redentoras palavras

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução)

Orientador: Prof. Dr. Helano Ribeiro

Pelotas, 2022

Thalyta Bruna Costa do Lago

Herta Müller: as palavras apátridas, redentoras palavras

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 06 de maio de 2022

Banca examinadora:

**Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro (Orientador)
Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina**

**Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza
Doutor em Filosofia pela Universidade Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.**

**Prof. Dra. Daniele Gallindo Gonçalves
Doutora em Germanística/Literatura Alemã Antiga pela Universidade Otto-Friedrich-Universität Bamberg.**

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

L177h Lago, Thalyta Bruna Costa do

Herta Müller : as palavras apátridas, redentoras
palavras / Thalyta Bruna Costa do Lago ; Helano Jader
Cavalcante Ribeiro, orientador. — Pelotas, 2022.

63 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação
em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade
Federal de Pelotas, 2022.

1. Pantomima. 2. Pantomima da linguagem. 3. Imagens
dialéticas. 4. Trauma. I. Ribeiro, Helano Jader Cavalcante,
orient. II. Título.

CDD : 809

**A todas as mulheres negras que vieram antes de mim e a todas que me
sucederão.**

Agradecimentos

Ao Jefferson, por nunca termos nos abandonado diante dos percalços da vida e por todos os anos de amizade e infinitas contribuições. À Dani, por sempre estar no lugar certo e na hora certa e, com isso, ser a pessoa em quem posso encontrar apoio. Ao Helano, quem primeiro conheci como professor e, em seguida, tornou-se orientador e amigo, mas sem abrir mão do profissionalismo, por acompanhar meu amadurecimento acadêmico desde o primeiro semestre da graduação, por me apresentar o universo da autora que tornou esta pesquisa possível e por todos os cafés filosóficos. A Isabella, Jade e Jeferson, pelo riso, pelo afeto e por todas as conversas enriquecedoras que não me permitiram desanimar em meio ao processo de escrita. À Jéssica, por todo carinho e preocupação em me acompanhar nos últimos anos. A Iohana e Mahinã, por todo o afeto e cuidado do qual tenho o privilégio de desfrutar até aqui. A José, Mozart, Mateus e Jonatan por serem presentes na minha trajetória e torcerem sempre pelo melhor de todas as coisas. Aos meus pais, minhas irmãs, minha avó e minha madrinha, por viverem esse sonho junto a mim, ainda que com a distância física, mas sempre nos melhores pensamentos.

***“A literatura fala com cada um individualmente -
ela é propriedade privada que permanece na cabeça.
Nada mais fala de maneira tão incisiva conosco que um livro.
E não espera nada em troca, exceto que pensemos e sintamos.”***
Herta Müller - 2012

Resumo

COSTA DO LAGO, Thalyta Bruna. **Herta Müller: as palavras apátridas, redentoras palavras** 2022. (nº 63). Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura, Cultura e Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

Herta Müller é uma artista que coleciona predicativos, sendo escritora, ensaísta e poeta os principais. Não por coincidência, todos esses descritivos estão intimamente relacionados ao manejo com a palavra. A autora articula o mecanismo de pantomima da linguagem na tentativa de atingir as experiências que não podem ser colocadas no nível da palavra com as que já existem no mundo. A começar, para tornar compreensível o conceito de pantomima, pretendo traçar um paralelo entre a forma como tal ideia era apropriada na Grécia Antiga e como foi lida por Deleuze, nos dias atuais. Em seguida, analiso a concepção de pantomima mülleriana com auxílio de exemplos destacados de duas obras da autora, sendo elas *Atemschaukel* (2011) e *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio* (2012), as quais adotarei como objetos de análise. Tenciono ainda, à luz de Benjamin e Didi-Huberman, inquirir as imagens dialéticas que resultam da experimentação entre as palavras. Por fim, realizo uma leitura das imagens levantadas na obra a partir do conceito de trauma e lanço mão, para tanto, das contribuições de Freud.

Palavras-chaves: pantomimas; pantomima da linguagem; imagens dialéticas; trauma;

Zusammenfassung

COSTA DO LAGO, Thalyta Bruna. **Herta Müller: die heimatlosen Wörter, erlösende Wörter**, 2022. (nº 63). Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura, Cultura e Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

Herta Müller ist eine Künstlerin, die Prädikate sammelt, vor allem als Schriftstellerin, Essayistin und Dichterin. Es ist kein Zufall, dass alle diese Beschreibungen eng mit dem Umgang mit dem Wort verbunden sind. Die Autorin artikuliert den pantomimischen Mechanismus der Sprache in einem Versuch, die Erfahrungen, die nicht auf die Ebene des Wortes gestellt werden können, mit denen zu verbinden, die bereits in der Welt existieren. Um den Begriff der Pantomime verständlich zu machen, möchte ich zunächst eine Parallele ziehen zwischen der Aneignung dieses Begriffs im antiken Griechenland und seiner heutigen Lesart durch Deleuze. Anschließend möchte ich die Müllersche Konzeption der Pantomime anhand von Beispielen aus zwei Werken der Autorin analysieren, nämlich *Atemschaukel* (2011) und *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2012), die ich als Analyseobjekte verwenden werde. Ich beabsichtige auch, im Lichte von Benjamin und Didi-Huberman nach den dialektischen Bildern zu fragen, die sich aus dem Experimentieren zwischen Wörtern ergeben. Schließlich beabsichtige ich, die in dem Werk angesprochenen Bilder auf der Grundlage des Traumakonzepts zu lesen, und stütze mich dabei auf die Beiträge Freuds.

Schlusswörter: Pantomime, Atemschaukel, das dialektische Bild, Trauma.

Lista de Figuras

Figura 1 - Herta Müller Collagen.....	21
Figura 2 - Herta Müller Collagen.....	22
Figura 3 - Vater, Mutter, Kind. Ein Foto, keine Familie.....	32
Figura 4 - Albrech Dürer, Melancolia I, gravura (31 x 26 cm), 1514. Alemanha.....	57

Sumário

Uma introdução para depreender a apatridade das palavras müllerianas	12
1 Die heimatlosen Wörter, erlösende Wörter.....	15
1.2. Herta Müller: um diálogo com os objetos reais do viver.....	23
1.3 Oskar Pastior: um gesto daquele que gesta	27
1.4. <i>Vater, Mutter, Kind. Drei Personen, keine Familie.</i>	32
1.5. Eine mögliche Heimat in der Sprache.....	39
2 Pantomimas para saciar a fome do olho	48
2.1 Por que as imagens se posicionam?	53
2.2. Considerações sobre o trauma	65
Em últimas palavras	71
Referências	72

Uma introdução para apreender a apatridade das palavras müllerianas

A leitura de Herta Müller requer olhos atentos e sensíveis. Neste terreno em que prosa e poesia se fundem e resultam em prosa poética, todos os elementos são motivados por um desejo de fuga na direção oposta à norma, isto é, contra o círculo vicioso dos significados já atribuídos às palavras e utilizados cotidianamente.

A autora vê o terreno da escrita como uma oportunidade de redenção em relação ao vivido. Sua existência é marcada pelo paradoxo familiar de ter tido um pai ex-soldado da SS¹, que se manteve devoto à ideologia nacional-socialista até o final da vida, e uma mãe que foi deportada para um *Gulag* após a Segunda Guerra. Aos 20 anos, vivendo sob o regime ditatorial de Nicolae Ceaușescu em seu país de origem, a Romênia, ela passa a ser perseguida pelo governo por recusar-se a atuar como informante. Como consequência, além das torturas de ordem física e psicológica, houve ainda a censura a todas as suas obras.

O silêncio da mãe de Müller em relação às experiências no campo de trabalho nunca foi de fato irrompido. O que se tinha, em relação a isso, eram apenas memórias de infância marcadas pelo comportamento excessivo da mãe ao falar sobre a intensidade do frio, a crueldade da fome, a importância de não desperdiçar alimentos de modo algum. Aos 20 anos, quando Müller atravessava seus próprios processos de resistência à barbárie, foi também o momento em que ela mais desejou que a mãe contasse suas vivências.

A amizade com Oskar Pastior é o que lhe permite acessar memórias semelhantes às da mãe, posto que este tinha a mesma idade que a mãe dela e também foi mantido em um *Gulag* durante cinco longos anos. Pastior registrou parte de sua experiência em cartas que foram apresentadas a Müller. Disto, surgiu o interesse em escrever *Atemschaukel* a quatro mãos.

De volta à dívida com o vivido, o acerto de conta que a autora romeno-alemã propõe é colocado na ordem da palavra e é justamente sobre ele que recai o interesse do presente trabalho. Ao assumir que uma língua não pode servir como pátria ao sujeito enquanto o conteúdo dessa língua se orienta de forma contrária à existência dele, há também o reconhecimento da apatridade das palavras. Frente a isso, a autora propõe um movimento de liberdade e experimentação entre vocábulos, o qual é nomeado “pantomima da linguagem”. O trabalho das pantomimas ambiciona para

¹ Abreviatura para o termo *Schutzstaffel* [Esquadrilha de proteção]

além de permitir que o sujeito encontre na língua uma pátria, também colocar na ordem da palavra aquilo que se encontra resguardado junto à experiência e que não encontra espaço para ser dito com os vocábulos já existentes no mundo.

Tendo em vista a relação de amizade entre Herta Müller e Oskar Pastior, que possibilitou a primeira ter ciência sobre algumas das feridas que marcam sua própria existência, inicio o primeiro capítulo delineando a ética da alteridade, que foi proposta por Emmanuel Levinas e parte da pluralidade para a singularidade, isto é, da importância do “Outro” em relação à construção do “Eu” e trata-se de uma concepção fundamental no tocante à instauração da subjetividade. Além disso, há também a ligação vital entre alteridade e linguagem, bem como o reconhecimento do caráter subjetivo da linguagem. Para tornar tais aspectos inteligíveis, apresento as contribuições de Ricardo Timm de Souza e Émile Benveniste a respeito.

Ao final dessa introdução, levanto os apontamentos de Walter Benjamin sobre o conceito de redenção, o qual prevê um caráter messiânico que é repassado de geração em geração com o intuito de devolver à história os indivíduos colocados à margem dela. Retomo ainda a concepção de “função-autor” cunhada por Foucault e relida por Giorgio Agamben, sobretudo para distinguir autor enquanto pessoa de carne e osso e o autor que se forma nos limites do texto. Trago como exemplo tanto de gesto quanto de amizade o trabalho que Herta Müller desenvolve com suas colagens, semelhante ao que faz com sua escrita, entretanto de modo mais visual.

Destinei a segunda sessão do primeiro capítulo a apresentar meu primeiro objeto de análise, *Atemschaukel* (2011), de forma aprofundada. Com as contribuições de Angélica Soares, desenvolvi a leitura das categorias responsáveis pela organização da obra, tais como narrador, tempo, focalização de enredo etc. Por fim, destaco também a questão da intraduzibilidade, a partir de Walter Benjamin, aspecto marcante da escrita mülleriana.

A terceira sessão do primeiro capítulo é inteiramente dedicada a Oskar Pastior. Começo dialogando com o texto *O amigo*, de Giorgio Agamben, pois nele há a maior alegoria sobre a amizade, uma amizade política, assim como a de Pastior e Müller. Esta parte da escrita complementa a anterior, pois, para interpretar o protagonista Léo Auberg em *Atemschaukel* (2011) é fundamental ter ciência sobre a vida de Oskar Pastior. Além disso, destaco também o poema feito por Herta Müller em homenagem ao caro amigo.

Dediquei a quarta sessão à exploração da relação paradoxal entre Herta Müller, sua mãe e seu pai e, a partir disso, introduzi meu segundo objeto de pesquisa: *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio* (2012). Trata-se de um livro formado a partir da reunião de ensaios com temas diversos tocantes à vida da autora, mas sobretudo dedicados às relações familiares. Dado que o terreno dos ensaios müllerianos é onde as incongruências familiares são escancaradas. Para tanto, além de estabelecer diálogo com Primo Levi, que se debruça diretamente no que concerne ao testemunho, e com Naomi Jaffe, que também se dedicou a escrever sobre a experiência de deportação da própria mãe, lanço mão ainda do aporte oferecido por Rosvitha Friesen Blume, que também se dedica aos estudos dos ensaios de Herta Müller.

A última sessão do primeiro capítulo é dedicada a começar a pensar sobre a possibilidade de uma pátria na língua, assim como sobre o motivo pelo qual isso se faz necessário. Para isso, trouxe novamente a concepção de Benveniste sobre a linguagem e a complementei com a percepção de Walter Benjamin quanto à essência linguística. Se mostrou importante estabelecer contraste com a privação do indivíduo à linguagem, assim como as consequências desumanizadoras disso, em conformidade com Primo Levi. Procurei ilustrar essa relação com exemplos da comunicação limitada entre os moradores do vilarejo em que Müller foi criada, pois seu desejo por dar liberdade às palavras foi fortemente influenciado por isso.

Por fim, o último capítulo é direcionado às questões tocantes à linguagem e ao trauma. A primeira parte é dedicada ao trabalho com as pantomimas, e foi iniciado pela contextualização teórica acerca disso. Para tal, me apropriei da leitura de Zocca e Fell sobre a pantomima, a qual contrasta a forma como ela era vista na Grécia Antiga e como foi interpretada por Deleuze, para que posteriormente desenvolvesse a ocorrência deste elemento na obra de Herta Müller com o auxílio de exemplos retirados dos objetos que escolhi.

Na segunda parte, eu objetivei a leitura das imagens que se formam a partir das pantomimas da linguagem mediante ao conceito benjaminiano de Imagens Dialéticas, com as contribuições de leitura de Didi-Huberman e Helano Ribeiro. Finalmente, na terceira e última parte do segundo capítulo, tive como intenção identificar na obra mülleriana aspectos que evidenciam questões relacionadas ao trauma. Para isso, contei com as contribuições de Élisabeth Roudinesco e Sigmund Freud acerca do inconsciente e do trauma.

1 Die heimatlosen Wörter, erlösende Wörter²

*Eu não sou eu nem sou outro
Sou qualquer coisa de intermediário:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro*

(Mário de Sá-Carneiro)

À luz dos versos de Sá-Carneiro, a reflexão que se segue diz respeito ao que é uma das necessidades vitais ao ser humano: o contato. Esse vocábulo, originado do latim, traz em si o maior componente instaurador da subjetividade, isto é, o ciclo natural da singularidade que parte da pluralidade, do contato não só com o mundo em que se está inserido, mas também com as coisas que a ele pertencem, sobretudo o contato com o “Outro”.

Nesse sentido, Emmanuel Levinas, filósofo lituano, se debruçou sobre a gênese da responsabilidade social ao propor sua ética da alteridade. Trata-se de um modo de pensar que surge a partir das ponderações feitas por Levinas sobre os danos irreversíveis causados pela predominância do pensamento ontológico no Ocidente, no qual o “eu-mesmo” é o imperativo em detrimento do “Outro”. Ricardo Timm de Souza enfatiza, acerca disso, que:

A história da Ontologia é, segundo Levinas, a história do desdobramento livre e absoluto do Ser; Ser é liberdade, “ser infinitamente livre”, poder livre, autoafirmação, neutralização da própria Alteridade do Outro como tal. Dessa forma, a tradição da filosofia ocidental, onde se dá a glorificação do Mesmo no Ser e onde acontece desde Parmênides o eterno retorno da totalização do sentido de ser no *Ser mesmo* - Ontologia - essa tradição é insuficiente para a percepção da absoluta novidade do *Meta-físico*, “da maravilha da Exterioridade”. (TIMM DE SOUZA, 1999, p. 22)

A preocupação do filósofo se volta para eventos históricos, sobretudo a Segunda Guerra Mundial, em que a banalização da vida favorece mortes em massa. Por esse ângulo, tendo nascido em uma família judaica, Levinas também sofreu as duras penas do regime Nazista na Alemanha tanto ao ter sido deportado quanto ao perder parte de sua família nos campos de concentração. Em conformidade com Batista (2002):

O filósofo [Emmanuel Levinas] critica o ontologismo como único modo de pensar que predominou na história do Ocidente e que determinou as relações históricas entre os povos que detinham o conhecimento e o poder e os povos que simplesmente eram ignorados ou violentados em sua dignidade e individualidade (BATISTA, 2002, p. 41).

² As palavras apátridas, palavras redentoras [tradução livre]

Frente a isso, a ética levinasiana propõe um caminho de valoração do “Outro”, isto é, pelas palavras de Martins Ribeiro (2015), Levinas propugna a recuperação da relação humana através do caminho que passa pelo “Outro” e extravasa o pensamento da autonomia do sujeito (p. 70). Para tanto, as noções de “infinito”, “transcendência” e “exterioridade” constituem a tríade em que esse modelo ético se alicerça.

Por essa perspectiva, a principal forma de acesso ao “Outro” é a partir do rosto. O rosto tudo transparece. Quando me confronto com o rosto do “Outro”, sou capaz de me aproximar a ponto de reconhecê-lo como meu semelhante e, mais do que isso, de extrair dele aquilo que, por opção ou não, a boca não se encarregou de dizer.

Tão importante quanto o papel que a alteridade desempenha, no que diz respeito à instauração da subjetividade, há ainda outro elemento de fundamental relevância: a linguagem. Tendo em vista a relação que une ambas, Timm de Souza (2018) pondera que:

Se for verdade, como já disse o grande poeta, que “não há diferença essencial entre um poema e um aperto de mãos” (Paul Celan), então se infere, pela potência do não, que também é verdade que não há diferença essencial entre a palavra verdadeira e um aperto de mãos com a alteridade. (p. 58)

O aperto de mão entre linguagem e alteridade é o fio condutor que inflama as inquietações da presente pesquisa. Uma vez que construir-se através do “Outro” é ético, na mesma proporção em que apropriar-se da linguagem também o é.

Nessa direção, Benveniste (1988), linguista francês, defende que é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de “ego” (286). O autor conclui o raciocínio de tal percepção ao afirmar que:

De fato, a linguagem corresponde a isso em todas as suas partes. É tão profundamente marcada pela expressão da subjetividade que nós nos perguntamos se, construída de outro modo, poderia ainda funcionar e chamar-se linguagem. (BENVENISTE, 1988, p. 287)

Em Herta Müller, o manejo com as palavras faz frente aos reflexos da falta de alteridade, assim como ao modo como alguns sujeitos são colocados à margem da própria língua. A começar, é através da escrita que a autora denuncia a perseguição e censura a que foi submetida durante a ditadura comunista de Nicolae Ceaușescu, na Romênia, seu país de origem. Além das próprias feridas, Müller aponta para as deportações de sua mãe, que foi incapaz de romper o silêncio e comentar qualquer coisa sobre a experiência no campo, e seu amigo Oskar Pastior, cujas cartas contando

sobre o hiato em que foi mantido em um *gulag*³ resultaram no romance *Atemschauke*⁴.

Existem experiências que estão na ordem do inenarrável, distantes demais daquilo que se pode imaginar ou que a linguagem a que se tem acesso possa alcançar em totalidade. Quando menciono que a linguagem mülleriana se manifesta contra estas impossibilidades, devo acrescentar que, em resposta a isso, a autora desenvolveu suas próprias palavras inventadas. Isto é, nas mãos de Müller as palavras recebem um caráter transgressor à norma: a autora maneja o escrever como uma dança de vocábulos, a partir da qual as palavras se experimentam entre si. Transitam despreocupadamente, testam outros sufixos e prefixos, e infringem a semântica. Gesticulam para ressaltar que a própria ciência das significações não é suficiente para abarcar a natureza multifacetada que um vocábulo inventado pode ter. Trago as contribuições de Timm de Souza (2018) nesse sentido:

Mergulhar nas margens, deixar-se cair no abismo marginal – inverter a ordem natural da semântica – pré-condição de afloramento de uma promessa de vida possível pela agonia das palavras que aborrece toda e qualquer leviandade. Somente lá onde a esperança aparece como o ponto de fuga da realidade e dela, na conjuntura refletida, somente sobrou o rastro, os traços da presença ausente, somente lá a esperança das palavras brilha apesar delas mesmas, ou seja, o escrito brilha apesar do escritor. (p. 55).

A sugestão é mergulhar neste lugar de desordem em que a própria semântica se vê desafiada para que as palavras possam contrariar a inadvertência e fazer da esperança um ponto de fuga. Trata-se de possibilitar, assim, que as palavras brilhem por si mesmas, a despeito de quem as escreve. Além do mais, o autor acentua ainda que:

Não existe escrita em meios-termos, sua única honestidade é sua inteireza. A inteireza da escrita é o desfazer de suas silhuetas bem delineadas. As entranhas da escrita são sua melhor aparência, são sua única aparência possível, a única fiel à imortal ousadia de fazer-se refém daquilo que exatamente na escrita, aparece como mais propriamente ela mesma. (TIMM DE SOUZA, 2018, p. 58)

Trata-se de um salto em direção ao marco zero, rumo à natureza não domável da palavra. Por esse lado, torna-se concebível as afirmações de Timm de Souza (2018) ao ponderar que a palavra-mãe, gênese de todas as outras, é um “não”. O “não” em sua face enfática e radical:

³ Campo Soviético de trabalho forçado.

⁴ Romance publicado no ano de 2009, mesmo ano em que a autora foi premiada com o Nobel de literatura.

“Não”, essa é a palavra-mãe em cujo útero se agita o ainda não. Porém, agora, um “ainda não” que é a figura mesma da ansiedade da vida, que teve de passar pelas trevas mais absolutas e lá perdeu a capacidade de condescender com o leviano e o irresponsável – e é a vida feita, pelo desabar da ordem, a vida das palavras. (TIMM DE SOUZA, 2018 p. 56)

O “não” é a força fundadora de todas as outras palavras. O processo de gestação também o carrega em sua face mais ansiosa, como o “ainda não”. E mesmo superada a inquietação do vir a ser, há algo do “não” que insiste em atravessar a palavra que se segue:

Algo resta: um “não”. Esse átomo pesado, esse pedregulho no andar da calmaria, é um germe persistente. Toda palavra real é, essencialmente, um “não” que subsiste. Subsiste no caldo da improbabilidade; desveste-se de quaisquer acusações de inconveniência, pois cria para si própria força de gravidade, o espectro palpável de sua própria sobrevivência. Subsiste, até mesmo, à sua própria imponderabilidade lógica (TIMM DE SOUZA, 2018, p. 56).

O “não” se instaura como elemento instigador. Interessa à Herta Müller a forma como tal elemento se opõe a determinados sujeitos. A língua o faz quando lhes priva da possibilidade de que, no exercício desta, tais indivíduos se sintam em casa. Bologna (2010), ao mencionar o trabalho de Herta Müller com os termos inventados, reforça que:

Uma língua, segundo Müller, não pode desempenhar a função de pátria para o homem, enquanto o conteúdo dessa língua - “o que é falado” - se orienta contra a vida deste homem. A língua não pode desempenhar a função de pátria, se as palavras não são mais familiares, mas sim acenam de modo estranho e os conteúdos - “o que é falado” - já não correspondem à vida do indivíduo (p. 84).⁵

A esta impossibilidade, a autora romeno-alemã dá o nome de *Heimatlosigkeit*. É caro ao sujeito ter uma língua que não o torne apátrida; uma língua que, de modo oposto a este, seja redentora aos que foram colocados à margem. Foi dessa redenção que Walter Benjamin se ocupou em sua segunda *Tese*⁶.

Ao comentá-la, Michael Löwy (2005) reitera que, para Benjamin, a redenção é concedida sobretudo enquanto rememoração histórica das vítimas do passado (p. 49). De modo dissemelhante ao que prega a noção de progresso, o olhar benjaminiano propõe que a história seja resgatada a contrapelo, sobretudo para que, a partir disso,

⁵ Tradução minha. No original: Eine Sprache kann, so Müller, für einen Menschen nicht als Heimat fungieren, solange sich die Inhalte dieser Sprache - "das was gesprochen wird" - gegen das Leben dieses Menschen richten. Die Sprache kann nicht als Heimat fungieren, wenn die Wörter nicht mehr vertraut sind, sondern befremdend winken und die Inhalte - "das was gesprochen wird" - dem Leben des Einzelnen nicht mehr entsprechen.

⁶ Referência ao texto “Teses sobre o conceito de história” (1940), de Walter Benjamin.

os sujeitos cujas vozes foram silenciadas tenham sua importância firmada. A consciência sobre os marginalizados da história, por si só, não é suficiente. É necessário buscar de forma incessante por reparação:

Todavia, a lembrança, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação - em hebraico *tikkun* - do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar. (LÖWY, 2005 p.51)

Apenas olhar para o passado e ter ciência das injustiças que fizeram parte dele não é suficiente. Em vez de aceitar essa verdade com passividade, é necessário buscar a redenção por aqueles que tiveram suas vozes silenciadas antes que pudessem fazê-lo. Nessa continuidade, Löwy (2005) reitera ainda que :

Como todo o documento, a tese II se orienta ao mesmo tempo para o passado - a história, a lembrança - e o presente: a ação redentora. Segundo Jürgen Habermas, o direito que o passado exige de nosso poder messiânico “somente pode ser respeitado se for renovado constantemente o esforço crítico do olhar que a história dirige a um passado que reivindica sua libertação.” Essa observação é legítima, mas extremamente restritiva. O poder messiânico não é apenas contemplativo - “o olhar voltado para o passado”. É também ativo: a redenção é uma tarefa revolucionária que se realiza no presente. Não é apenas uma questão de memória mas, como na tese I, trata-se de ganhar a partida contra um adversário poderoso e perigoso. “Éramos esperados na terra” para salvar do esquecimento os vencidos, mas também para continuar e, se possível, concluir seu combate emancipador. (LÖWY, 2005, p.53)

Não haveria um Messias que seria o responsável por redimir os sofredores. Em vez disso, há apenas o poder messiânico que se divide entre as gerações para que estas possam exercê-lo:

A redenção messiânica/revolucionária é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas. Não há um Messias enviado do céu: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la. (LÖWY, 2005, p. 51)

Em Herta Müller, a aplicação desse poder ocorre via linguagem, posto que, dentre o que cabe aos seus vocábulos inventados, à reivindicação pelo não apagamento na história, tanto de si mesma quanto de seus afetos enquanto sujeitos colocados à margem, ocupa posição privilegiada.

Por fim, é interessante mencionar ainda, antes mesmo de aprofundar o trabalho minucioso sobre os objetos de análise, a concepção de gesto, sobretudo porque a autora que se forma no delinear da escrita vocifera as feridas que marcam a existência da autora de carne e osso, mas ambas apenas coexistem. A primeira se manifesta como gesto da segunda.

Em suas *Profanações* (2007), Giorgio Agamben discorre sobre “o autor como gesto”, categoria da qual se ocupa Foucault. O início da discussão é marcado pela necessidade de diferenciar o autor enquanto sujeito de carne e osso do autor que se forma dentro dos limites do texto. O segundo não anula a existência do primeiro, mas é para este que Foucault dispensa maior atenção. Agamben, ao mencionar Foucault, salienta que o nome do autor não tem relação com seu nome próprio, mas sim com o nome que esse construiu. - “ele se situa, antes, "nos limites dos textos", cujo estatuto e regime de circulação no interior de uma determinada sociedade ele define” (AGAMBEN, 2007, p. 50).

O autor, enquanto sujeito de carne e osso, escreve, e o exercício de seu ofício o auxilia a fundar um processo de subjetivação, movimento pelo qual passa a ser reconhecida a categoria de “função-autor”. Em outras palavras, o autor não está morto, mas tem de se colocar como tal - isso porque o sujeito-autor instaura seu “ser” a partir dessa ausência (AGAMBEN, 2007, p. 50):

Foucault parece se dar conta dessa dificuldade. "Não encontrareis aqui", escreve, "uma galeria de retratos; trata-se, pelo contrário, de armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas, cujo instrumento foram as palavras. Vidas reais foram 'postas em jogo' (jouées) nessas frases; não quero dizer que ali foram figuradas ou representadas, mas que, de fato, a sua liberdade, a sua desventura, muitas vezes também a sua morte e, em todo caso, seu destino foram, ali, pelo menos em parte, decididos. Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras. (AGAMBEN, 2007, p. 53)

Em termos mais singelos, é pouco provável dissociar o autor e a “função-autor”, uma vez que eles coexistem. Sobrevém que o autor abra mão de si mesmo, enquanto sujeito, para que o protagonismo recaia sobre a “função-autor”, a subjetividade concebida nas linhas da escrita. Por contribuição mútua, a exigência da “função-autor” é que o autor sujeito se manifeste de forma sutil, que o faça como gesto.

Ter sensibilidade ao desenrolar destas categorias alteres-gestuais no universo de escrita mülleriano é algo valoroso para conseguir tecer a leitura da forma como as obras exigem. O primeiro impulso, quando se tem uma breve noção acerca dos acontecimentos na vida da autora, é de supor que tudo se trata de uma biografia precisa sobre a autora, enquanto indivíduo de carne e osso. Entretanto, a responsável por vociferar as consternações em tom de denúncia é a autora que se forma nos limites do texto. À segunda é lícito o que foi vetado a primeira: verbalizar.

A autora enquanto gesto remenda suas dores como quem tece uma colcha de retalhos, como um conjunto de palavras recortadas de jornais e revistas às quais se permitem ser escolhidas de forma aleatória para construir um trecho. A exemplo disso, trago o trabalho que Müller desenvolve com as colagens.

Figura 1 - Herta Müller Collagen⁷



Fonte: Nur gute Bücher

⁷ Tradução minha: Ele contou onde o céu
sobre a terra cai
Nada mais vem.
Eu digo o povoado
Ele disse madame
O povoado está vazio

Figura 2 - Herta Müller Collagen⁸



Fonte: Nur gute Bücher

Pang (2011) ao discorrer sobre o universo de escrita mülleriano, salienta que “no sentido do jogo de linguagem, Herta Müller usa a linguagem a sua maneira e para seu propósito expressivo, especialmente em seus poemas de colagens”⁹ (p. 379). A

⁸ Tradução minha: O espaço foi para a cabeça muito pesado

Estava vazio agora por volta das três horas

Então lá chegou um solitário

Eu dei a ele um boné

Ele disse o que eu devo pois com o.

Eu disse quando ele sentiu o cheiro, pegue.

⁹ Tradução minha. No original: Im Sinne des Sprachspiels hat Herta Müller die Sprache auf ihre eigene Weise, für ihren Ausdruckszweck verwendet, besonders in ihren Collagengedichten.

autora reforça ainda que “na busca por sua linguagem, Herta Müller produziu um ‘jogo de palavras’. Ela faz poemas com colagens. Ela esgota novas palavras e constrói suas frases leves e simples, embora seu tema de escrita não seja leve.”¹⁰ (p. 381)

O trabalho com as colagens me remete diretamente à amizade entre a autora romeno-alemã e Oskar Pastior. Isto porque, por se tratar de uma relação desenhada nos limites da alteridade, a convivência com Pastior foi o que oportunizou que Müller tomasse ciência sobre o que lhe era anterior, mas que ainda assim marcou sua existência: a deportação da mãe. Semelhante ao processo de reunir partes soltas em um “vitral” de vocábulos, escrever sobre as experiências de Pastior durante a estadia no campo de trabalho é criar a colagem de um passado que se manteve resguardado sob o silêncio materno.

Nessa continuidade, o que intento é o aprofundamento destas categorias alteres-gestuais a partir do universo de escrita mülleriano, de modo a colocar o enfoque sobre o trabalho desempenhado com a linguagem. Para tanto, gostaria de apresentar os objetos que ampararam minha investigação: *Atemschaukel* (2011) e *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio* (2012).

1.2. Herta Müller: um diálogo com os objetos reais do viver

Meu primeiro contato com a escrita de Herta Müller ocorreu ainda durante a graduação, em 2017, e veio acompanhado de uma recomendação importante por parte do meu orientador, que me colocou em contato com a obra: “quando escrever, seja menos dura com as palavras e mais poética”. Embora, à época, eu tenha conseguido extrair uma série de noções significativas com respeito ao estilo de escrita da autora, foi necessário tempo até que ficasse claro a relevância que se tem em receber *Tudo o que tenho levado comigo* (2009) sob tal advertência. Não há nada mais mülleriano do que destrinchar toda a dureza de uma vida em tom poético.

À vista disso, retomo os objetos que adotei para a discussão da presente pesquisa. A começar, o romance *Atemschaukel* (2011) marca minhas primeiras inquietações em relação ao escrever mülleriano. Trata-se do livro que resultou das cartas deixadas por Oskar Pastior através das quais ele contava as experiências às quais a deportação lhe submeteu. Há, no tocante à linguagem, um trabalho primoroso

¹⁰ Tradução minha. No original: Auf der Suche nach ihrer Sprache hat Herta Müller ‘Sprachspiele’ produziert. Sie dichtet mit Collagen, sie erschöpft neue Wörter und sie baut ihre Sätze leicht und einfach, obwohl ihr beschriebenes Thema nicht leicht ist.

por parte da autora ao ter sido responsável por dar continuidade à produção da obra, mesmo após a partida precoce de Pastior, no ano de 2006, tornando improvável o trabalho a quatro mãos, conforme era a expectativa de ambos inicialmente. Este romance possui uma tradução para o português que foi intitulada *Tudo o que tenho levado comigo* (2009), uma vez que não há um termo equivalente a *Atemschaukel*. Optei por adotar a versão em português como uma forma de facilitar o trabalho com as citações, quando forem necessárias, sem que eu precise traduzi-las do zero, isto é, recorrerei ao *Tudo o que tenho levado comigo* para tornar as citações do texto original acessíveis e, sobretudo, para colocar em evidência o que realmente escapa à traduzibilidade.

No universo das palavras inventadas, é comum a impossibilidade de encaixá-las nas diferentes línguas - aliás, já é difícil conseguir dar conta de suas significações no idioma de origem. Acerca da intraduzibilidade, Benjamin (2013), ao se incumbir da tarefa do tradutor, discorre sobre os limiares da tradução, o que é permissível ou não à traduzibilidade:

A traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras - o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade. É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão (BENJAMIN, 2013, p.103-104).

O que instiga a minha pesquisa recai justamente sobre os aspectos que escapam à viabilidade de tradução. Enquanto, no original, ler Herta Müller ao lado de um *Wörterbuch*¹¹ pode ser um exercício ineficiente, dada a resignificação da própria ciência das significações, esse movimento fica ainda mais evidente se comparado com uma versão do romance em outro idioma em virtude de a segunda reforçar a aura de intraduzibilidade da primeira, sendo obrigada a encontrar referentes minimamente equivalentes, mas de forma alguma iguais.

Pang (2011) defende a influência do local em que Herta Müller foi criada sobre seu ímpeto de inventar vocábulos. Tendo crescido em um vilarejo simples, os moradores tinham certa dificuldade para exercer a comunicação de forma clara e, mais ainda, em conseguir enxergar as palavras e coisas para além do óbvio posto por elas:

¹¹ A palavra *Wörterbuch* significa, em tradução livre, “o livro das palavras” em alemão.

No romance há um vilarejo sem fala, sem palavra e sem comunicação. Exceto quando os objetos são denominados, os moradores do vilarejo têm pouca comunicação. Eles também silenciam sobre as experiências no campo de trabalho [forçado]. Herta uma vez descreveu a vida no vilarejo: “Na língua do vilarejo parecia-me uma criança- com todas as pessoas ao meu redor, as palavras estavam diretamente nas coisas que elas nomeiam. (PANG, 2011 p. 381)¹²

A comunicação entre os moradores do vilarejo era restrita, sobretudo no que se refere ao narrar as experiências no campo de trabalho, local para o qual parte dos moradores foram deportados. Não havia espaço para que as palavras pudessem romper o ciclo vicioso do que elas realmente já são. Ainda em Pang (2011):

As coisas eram chamadas exatamente como eram, e eram exatamente como eram chamadas. Um acordo fechado para sempre. Não havia para a maioria das pessoas nenhuma lacuna, através da qual se se pudesse olhar a palavra e objeto, para olhar através e olhar para o nada, como escorregar de sua pele para o vazio”. [tradução livre] (PANG, 2011 p. 381)¹³

Por fim, Pang pontua que, em resposta a esta ausência de lacunas dentro da própria língua, pela forma como ela é encarada por estes sujeitos, Müller coloca em seu jogo discursivo o teor poético bem como imagens e relações com objetos:

Para a autora é comum associar sentimentos às coisas. Por isso, em sua linguagem em *Atemschaukel*, e também em suas demais obras, parecem ilustrativas e poéticas. Para o narrador em primeira pessoa em *Atemschaukel*, Leopold Auberg, os objetos significam muito. (PANG, 2011, p. 381)¹⁴

Em seus traços estruturais, trata-se de um romance no qual o jovem Léo Auberg, protagonista, delineia as experiências a que foi submetido durante o hiato de cinco anos em que foi mantido como prisioneiro em um *gulag*. Aos 17 anos, Léo viu sua vida tomar rumos completamente distintos do que um jovem à flor da idade poderia conceber. Atravessar esta experiência sem chegar aos limites da morte, em partes, se deu por ele ter se apegado à frase dita pela avó durante a despedida: “Eu sei que você vai voltar” (MÜLLER, 2009, p. 11).

¹² Tradução minha. No original: Im Roman geht es um ein sprachloses, wortloses und kommunikationsloses Dorf. Außer wenn sie die Gegenstände bezeichnen, haben die Dorfbewohner wenig Kommunikation. Sie schweigen auch von Erfahrungen im Arbeitslager. Herta Müller hat einmal das Dorfleben beschrieben: „In der Dorfsprache so schien es mir als Kind - lagen bei allen Leuten um mich herum die Worte direkt auf den Dingen, die sie bezeichneten”.

¹³ Tradução minha. No original: Die Dinge hießen genauso wie sie waren, und sie waren genauso wie sie hießen. Ein für immer geschlossenes Einverständnis. Es gab für die meisten Leute keine Lücken, durch die man zwischen Wort und Gegenstand hindurch schauen und ins Nichts starren musste, als rutsche man aus seiner Haut ins Leere.”

¹⁴ Tradução minha. No original: Für die Autorin ist es gewöhnlich, Gefühle mit Dingen zu verbinden. Deshalb ist ihre Sprache in *Atemschaukel* und auch in ihren anderen Werken. bildhaft und sieht manchmal wie Poesie aus. Für den Ich-Erzähler in *Atemschaukel*, Leopold Auberg, bedeuten Gegenstände viel.

Barreto (2014), em seu texto *Herta Müller: Atemschaukel e seus silêncios*, enfatiza que:

De retrato em retrato, de pedaço em pedaço, Herta Müller vai construindo a figura maior do horror passado por Leo Auberg no campo de trabalhos forçados russo, de modo que ao final da leitura cada fragmento junta-se a outro para formar alguma (precária, sim, e também perturbadora) unidade. Cada personagem, cada cena, cada objeto compõe ao final a experiência de horror: pá, lenço, cimento, sopa, cadáver, pão.(BARRETO, 2014).

Quanto à organização do livro, tendo como base as categorias das quais se ocupa Soares (2007), o jovem Auberg desempenha a função de narrador homodiegético que se impõe como autodiegético: ele narra suas experiências pessoais em primeira pessoa, e direciona seu discurso a um narratário *extradiegético*, o qual não recebe menção de forma direta na obra. Por conseguinte, a focalização do enredo também é homodiegética.

Com respeito ao fluxo de tempo, embora seja difícil precisá-lo porque os dias pareciam mais longos, algumas marcas de sua passagem podem ser mencionadas. O que diferenciava um dia do outro era o agravamento da fome e, por consequência, as atitudes que eram pensadas na esperança de saciá-la. Todos os horários eram estipulados com rigidez, desde a hora de acordar até o apagar das luzes do alojamento para que todos fossem dormir. Logo, o tempo da diegese acompanha cada uma das refeições: o pão e a sopa que eram servidos nas diferentes horas do dia como café da manhã, almoço e janta.

Quanto à mudança das estações do ano, essa poderia ser calculada pelo consumo da erva-armoles [*Meldekraut*] Tratava-se de uma erva daninha que era preparada com sal e consumida tanto crua quanto cozida, mas que apresentava características diferentes em cada época do ano:

Im Frühjahr ist das Meldekraut zart, die ganze Pflanze nur fingerhoch und silbergrün. Im Frühsommer ist sie kniehoch, ihre Blätter werden fingereng. Jedes Blatt kann anders aussehen, wie ein anderer Handschuh, ganz unten steht immer ein Daumen. Meldekraut so bilbergrün, ist eine kühle Pflanze, ein Frühjahrsessen. Im Sommer musste man achtgeben, da wächst das Meldekraut rasch in die Höhe, wird dicht verzweigt, hartstielig und holzig. Es schmeckt bitter wie Lehmerde. Die Pflanze wird hüfthoch, um ihren dicken Mittelstiel bildet sich ein lockerer Strauch. Im Hochsommer färben sich Blätter und Stiele, fangen mit Rosa an, werden blut- und später blaurot und verdunkeln sich im Herbst bis ins tiefe Indigo. Alle Zweigspitzen kriegen Rispenketten aus Kügelchen wie bei den Brennesseln. Nur hängen die Rispen des Meldekrauts nicht, sie stehen schräg nach oben. Auch sie färben sich von Rosa zu Indigo. (MÜLLER, 2011 p. 24)¹⁵

¹⁵ Na primavera a erva-armoles é tenra, a planta tem a altura de um dedo apenas e é de um verde-prateado. No início do verão, ela chega à altura do joelho. Cada uma de suas folhas, como dedos de luvas variadas, pode ter aspecto diferente; mais para baixo, há sempre um polegar. A erva-armoles

É fundamental ponderar ainda que, sendo Léo o ponto central do romance, é ele também quem rege o tempo psicológico. Há poucos diálogos entre ele e outras personagens, seja porque boa parte das pessoas que foram deportadas no mesmo dia que ele não sobreviveram para ver a libertação, seja porque, conforme se intensificava a situação deplorável, a capacidade de falar, no sentido mais amplo, era colocada em segundo, senão último, plano em detrimento do trauma. Por essas razões, é através do monólogo interior que o jovem denuncia a barbárie.

Como em um fluxo de consciência, os pensamentos do jovem colocam o narratário diante das inquietações de quem teve a fome crônica como companheira indesejada. Na tentativa de driblá-la, qualquer coisa, até mesmo o cimento com o que se tinha que trabalhar, parecia uma boa opção a alguns. Já não havia mais espaço para distinguir o comestível e o não-comestível.

Léo é quem se manifesta como um gesto de Pastior na diegese. Ao fazê-lo, escancara todos os processos de desumanização impostos aos sujeitos em situação de deportação.

1.3 Oskar Pastior: um gesto daquele que gesta

Pouco viável seria pensar no elo de amizade entre Herta Müller e Oskar Pastior sem antes recorrer às ponderações de Agamben (2009), que chama a atenção para o fato de que “amigo” não pode ser considerado um termo predicativo. Ao falar sobre a amizade, o filósofo menciona o quadro *Encontro de São Pedro e São Paulo antes do martírio* (1624-25), de Giovanni Serodine:

Por mim, considero que aquilo que torna esse quadro propriamente incomparável é que Serodine representou os dois apóstolos tão perto um do outro, com rostos quase colados, que eles não podem absolutamente ver-se: a caminho do martírio, eles se olham sem se reconhecer. Essa impressão de uma intimidade por assim dizer excessiva é ainda intensificada pelo gesto silencioso das mãos que se apertam abaixo, um pouco escondidas. (AGAMBEN, 2009, p. 3)

verde-prateada é uma planta fresca, uma refeição de primavera. No verão é preciso ter cuidado: a erva-armoles cresce rapidamente, ramifica-se, os caules tornam-se duros e fibrosos. O gosto é amargo feito lama. A planta chega à altura do quadril e em volta do seu caule central cresce um mato solto. No alto verão, folhas e caules se tingem, primeiramente de rosa, depois se tornam vermelho-sangue e depois vermelho-azulado; no outono escurecem até chegar ao índigo profundo. Todas as pontas dos ramos adquirem cadeias de panículas com pequenas bolinhas, como acontece com a urtiga. Porém, no caso da erva-armoles as panículas não ficam penduradas, elas crescem para cima. E também se tingem, do rosa ao índigo. (MÜLLER, 2009, p. 17; 18)

O que mais chama a atenção é o fato de que ambos foram representados de forma quase indissociável um do outro, dada a proximidade entre eles. Eles caminham de mãos dadas em direção ao martírio e isso faz com que o autor conclua, ainda, que o quadro consiste em uma alegoria impecável sobre a amizade:

Sempre me pareceu que esse quadro contivesse uma perfeita alegoria de amizade. O que é, na verdade, a amizade, sendo uma proximidade tal que não é possível representá-la nem fazer dela um conceito? Reconhecer alguém como amigo significa não poder reconhecê-lo como “alguma coisa”. Não se pode dizer “amigo” como se diz “branco”, “italiano”, “quente”, - a amizade não é uma propriedade ou qualidade de um sujeito. (AGAMBEN, 2009, p. 3)

Há de se considerar que tanto Herta quanto Pastior atravessaram seus próprios martírios, e o papel substancial da amizade, cujas bases estão firmadas sobre a alteridade em seu modo mais genuíno, foi o de suprir, cada qual, suas próprias lacunas através do que este “outro” lhe pôde contribuir. Para a primeira, tais lacunas dizem respeito ao silêncio de sua mãe quanto à própria deportação. Diante desta impossibilidade de acesso às memórias maternas, Pastior foi quem lhe permitiu conceber o inconcebível, tendo em vista que, ainda que coletiva, cada sujeito experienciou a deportação de modo muito particular:

Eu só conheço o uso das ruas finas por um homem de sua idade, que ela não conhece, que foi deportado como ela, por Oskar Pastior. Viajei em sua companhia atrás das ruas finas até a Ucrânia, na região de Donbass. As cidades dos campos de trabalho se chamavam Dnipropetrovsk, Gorlowa, Donesk, Enakiewo, Krivoy Rog. Lá onde cada parque há um tanque da Segunda Guerra. E no centro de cada cidade um Lênin, preto feito a noite por causa do carvão da metalúrgica, alto como uma torre ao sol. Há peônias em todos os lugares dos jardins de Donbass. Entre todos os Lênins e tanques da cidade, ela também se torna uma flor soviética, uma planta no delírio da vitória. (MÜLLER, 2012, p. 188-119)

A autora adverte que foi necessário que ela e Oskar fizessem caminhos opostos: um acessar o campo e o outro, sair dele. Só assim era possível que eles se encontrassem no meio do caminho:

Quanto mais eu, ao escrever, me distanciava do campo de Oskar Pastior, mais eu entrava nele. Apenas agora, quando fui deixada sozinha com o texto, ficou claro que tinha sido sempre assim, desde a primeira conversa em conjunto: Oskar Pastior tinha sempre que sair do campo e eu sempre precisava entrar. Tínhamos de começar um contra o outro e nos apoiar, para estarmos juntos e nos encontrar. Amarrar para rasgar, é como pingue-pongue nas leis esvoaçantes do acaso. (MÜLLER, 2012, p. 136)

Cabe fazer menção ainda à perseguição durante a ditadura comunista na Romênia, da qual ambos foram vítimas. Herta foi perseguida pelo governo ao oferecer três negativas às tentativas de recrutamento para atuar como agente:

[...] Eu falei: “N-am caracterul, eu não tenho esse caráter”. Falei para a rua lá fora. A palavra CARÁTER deixou o homem do serviço secreto histérico. Ele rasgou a folha e jogou os pedaços no chão. Provavelmente lembrou-se de que tinha de apresentar ao chefe a tentativa de recrutamento, então se curvou, juntou todos os pedacinhos na mão e os jogou na maleta. Em seguida, suspirou fundo e, em seu fracasso, atirou o vaso de flores com as tulipas contra a parede. Ele estilhaçou e fez um ruído como se o ar tivesse dentes. Com a maleta debaixo do braço, falou em baixa: “Você ainda vai se arrepender, vamos afogar você no rio.” (MÜLLER, 2012, p. 9)

Ao passo que, para Pastior, a perseguição estaria direcionada à sua orientação sexual. À época, a homossexualidade era criminalizada na Romênia comunista de Ceaușescu. Isto dava o aval para que casais do mesmo sexo fossem atacados e obrigados a cumprir pena de reclusão. Tal contexto favoreceu o primeiro traço de apatridade na vida de Pastior, antes mesmo de sua deportação. Bologna (2010) discorre sobre como essa questão é fundamentada em *Atemschaudel*, na pele do jovem Léo:

A vida de Leopoldo Auberg, personagem principal em *Atemschaudel*, foi influenciada por uma *Heimatlosigkeit*: como homossexual, Léo se sentia apátrida dentro dos limites da Romênia - seu local de origem. E como deportado para a Rússia, ele vivenciou a *Heimatlosigkeit* em solo estrangeiro. Ambas essas situações de *Heimatlosigkeit* são, em *Atemschaudel*, ligadas pela dupla posição marginalizada do protagonista, o que, contudo, produz a conexão mais próxima entre ambas, é por meio da linguagem. (p. 83).¹⁶

A autora reforça ainda a percepção de que uma língua não pode ser capaz de acolher os indivíduos que dela fazem uso, caso seu conteúdo se imponha contra a existência destes mesmos indivíduos:

Da mesma forma, Leo pode encontrar nenhum lar na língua cujo conteúdo se orienta contra sua identidade. Léo tenta em vão substituir a perda da proteção em sua própria família e em sua pátria com a ajuda da linguagem. (BOLOGA, 2010, p. 85) ¹⁷

Frente a isso, o protagonista da diegese traça uma estratégia que se apropria dos mecanismos da própria língua que lhe recusa: encobrir a si mesmo e a seus parceiros através de codinomes

Como homossexuais perseguidos pelas autoridades, Leo e os seus parceiros tentam proteger-se com a ajuda de palavras. Adotam nomes falsos. Vale a pena notar aqui que eles não usam nomes reais como Franz, Klaus ou

¹⁶ Tradução minha, No original: Das Leben von Leopold Auberg, der Hauptfigur in *Atemschaudel*, ist von doppelter Heimatlosigkeit geprägt: als Homosexueller fühlt sich Leo heimatlos innerhalb der Grenzen Rumäniens - seines Herkunftslandes, und als Russlanddeportierter erlebt er die die Heimatlosigkeit auf fremdem Boden. Diese beiden Situationen der Heimatlosigkeit sind in *Atemschaudel* bereits durch die doppelte Außenseiterposition des Protagonisten verbunden, was jedoch den engsten Zusammenhang zwischen den beiden herstellt, ist das Medium der Sprache

¹⁷ Tradução minha, No original: Ebenfalls kann Leo in der Sprache, die ihre Inhalte gegen seine Identität richtet, keine Heimat finden. Den Verlust der Geborgenheit in seiner Familie und in seinem Land versucht Leo vergebens mit Hilfe der Sprache zu ersetzen.

Thomas, mas outras palavras - nomes para animais, plantas e coisas. (BOLOGA, 2010, p. 85).¹⁸

Em se tratando de Pastior, conforme mencionei anteriormente, ainda que sua partida tenha antecedido a conclusão de *Atemschaukel*, sem seu ímpeto de abrigar-se na linguagem, através das cartas que teceu, tal projeto não teria sido realizável. O romance chama a atenção pela quantidade de vocábulos que Müller precisou inventar para dar conta de denunciar as condições de vida no chamado ponto zero da existência humana (MÜLLER 2012, p. 120). Trago a seguir um poema que, ainda que sem título, foi dedicado a Pastior pela autora romeno-alemã:

O entortador de colher diz
a neve está
vestida de branco tão
nu o uso
das ruas finas
aquela pequena curvatura nas xícaras de café
a caixinha do gramofone a pá do coração
você há de conhecer todo o material, mais tarde,
se tornará seu travesseiro quadrado mas eu estive
vestido apenas para uma viagem curta um
vento jovem ou uma fome antiga
desestabilizou o bonezinho e
veio o rei com o açucareiro ele
gritou e fez silêncio e veio um novo
rei com a vitória do medo.
(MÜLLER, 2012, p. 121-122)

Através dele, é possível extrair algumas noções relevantes acerca do processo de deportação de Pastior, ou, em termos müllerianos, sobre seu “uso de ruas finas”. Para a autora, esta nomenclatura soa mais adequada, dado que o uso é um costume contra o desejo e sem escolha. É importante que, na frase, as ruas sejam pontuadas como FINAS [DÜNN] em vez de incertas para que elas quebrem adequadamente, sem que isso aconteça na palavra. (MÜLLER, 2012, p. 121).

Qualquer indivíduo que tenha sua existência ameaçada por um regime totalitarista terá que atravessar suas próprias ruas finas. Fazê-lo implica em ir contra o desejo e o direito de escolha, não há também qualquer possibilidade de movimentação contrária. Ainda nas palavras de Müller (2012):

Eu não tinha qualquer possibilidade de fazer algo contra as figuras poderosas, eu só não podia parar de avaliá-las com base na desventura do olhar, de

¹⁸ Tradução minha. No original: Als Homosexuelle von den Behörden verfolgt, suchen Leo und Seine Partner sich mit Hilfe von Wörtern zu schützen. Sie nehmen falsche Namen an. Bemerkenswert ist hier, dass sie keine eigentlichen Name wie Franz, Klaus oder Thomas verwenden, sondern andere Wörtern - Namen für Tiere, Pflanzen und Dinge.

justificar meu nojo. De me dizer em silêncio: “Eles constroem esse Estado natal sobre o desprezo em relação ao ser humano, planejam medo e fazem cemitérios”. Com eles, ninguém tem uma chance se não passando por cima de outras pessoas. Todos que eu prezava não podem ser, nem por um instante, como eu os conheço. Esse Estado natal roubou de mim e dos amigos não apenas a fábrica e os bondes, não, roubou também nossos apartamentos, mesa, cadeira, o travesseiro na cama, os talheres, até o pente com o qual marcamos a risca no cabelo. Todas as medidas foram colocadas de ponta-cabeça aqui. Aqui nos forçaram a usar as ruas finas. (MÜLLER, 2012, p. 116)

Para trafegar pelas ruas finas há de se abrir mão de absolutamente tudo de forma compulsória: os empregos, as casas, os travesseiros. Qualquer coisa que possa indicar algum traço de dignidade ou que possa retirar das mãos do sistema o controle integral sobre a vida dos indivíduos.

No mais, visto que o termo *Atemschaukel* não é passível de tradução, a versão do romance em português, por exemplo, optou pelo título *Tudo o que tenho levado comigo* em alternativa. Esta sentença, porém, referencia diretamente a pequena mala de gramofone, em que Pastior acomodou tudo o que foi possível levar para sua viagem compulsória:

Alles, was ich habe, trage ich bei mir.
Oder: Alles Meinige trage ich mit mir.
Getragen habe ich alles, was ich hatte. Das Meinige war es nicht. Es war entweder zweckentfremdet oder von jemand anderem. Der Schweinlederkoffer war ein Grammophonkitschen. Der Staubmantel war vom Vater. Der städtische Mantel mit dem Samtbündchen am Hals vom Großvater. Die Pumphase von meinem Onkel Edwin. Die ledernen Wickelgamaschen vom Nachbarn, dem Herrn Carp. Die grünen Wollhandschuhe von meiner Fini-Tante. Nur der weinrote Seidenschal und das Necessaire waren das Meinige, Geschenke von letzten Weihnachten. (MÜLLER, 2011, p. 7)¹⁹

Müller (2012) vai dizer que as malas poderiam ser feitas de qualquer maneira, nada a ser trazido teria sido útil para o ponto zero da existência (p. 120). Os pertences se perderam, de formas distintas, no hiato de cinco anos. A bagagem pensada para uma viagem curta foi substituída por outros instrumentos de sobrevivência, tais como a pá de coração e o saco de tecido, o qual durante o dia era utilizado para carregar tudo o que necessário fosse, mas servia como travesseiro à noite:

Nichts, was wir hier im Lager bekommen hatten, hatte Knöpfe. Die Unterhemden, die langen Unterhosen hatten jeweils zwei Bändchen zum Verknoten. Das Kopfkissen hatte zweimal zwei Bändchen. In der Nacht war das Kopfkissen ein Kopfkissen. Am Tag war

¹⁹ 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. A mala de couro de porco era a pequena caixa de um gramofone. O guarda-pó pertencera ao meu pai. O sobretudo com gola de veludo, ao meu avô. A calça bufante, ao meu tio Edwin. As polainas de couro, ao vizinho, o sr. Carp. As luvas de lã verde, à minha tia Fini. Apenas o cachecol de seda vermelho-vinho e a nécessaire eram meus, presentes dos últimos natais. (MÜLLER, 2009 p.7)

das Kopfkissen ein Leinwandsack, den man für alle Fälle, also fürs Stehlen und Betteln, bei sich trug. (MÜLLER, 2011, p. 23).²⁰

Além do mais, todos os valores éticos aprendidos previamente eram em vão. A fome crônica impôs aos indivíduos que todas as concepções anteriores à experiência no campo fossem abandonadas para dar espaço ao mendigar e ao roubar. Tudo em nome da necessidade de driblar um dia a mais ou a menos. Müller (2012) salienta que esses não devem ser chamados “semiesfomeados”, mas sim entortadores de colher [Löffelbieger] (p. 121), menção responsável por ocupar o primeiro verso do poema.

Há, por fim, menção às figuras de dois reis. O primeiro se ergueu durante o período Nacional-Socialista e gritou. Teve, porém, seu silêncio decretado pela derrota ocorrida no ano de 1945. Em decorrência disso, um novo rei se levantou e trouxe consigo a vitória do medo.

1.4. *Vater, Mutter, Kind. Drei Personen, keine Familie*²¹.

Escolhi empregar como título da presente sessão uma paráfrase a legenda apresentada pelo documentário *Herta Müller: ein Portrait* (2013), a qual acompanha também a imagem a seguir:

Figura 3 - Vater, Mutter, Kind. Ein Foto, keine Familie



²⁰ Nada do que recebemos aqui no campo de trabalho tinha botões. As camisetas e as ceroulas tinham cada uma duas cordinhas para amarrar. O travesseiro tinha duas vezes duas cordinhas. À noite, o travesseiro era um travesseiro. De dia, o travesseiro era um saco de pano, que levávamos conosco para o que fosse, ou seja, para roubar e mendigar. (MÜLLER, 2009 p.17)

²¹ “Mãe, pai, filha. Três pessoas, nenhuma família”. Tradução minha.

Nela, há todos os elementos que poderiam representar um retrato de família: Müller, ainda criança, posicionada entre os pais. Na fisionomia, o ensaio de um sorriso tímido, muito semelhante ao que esboça sua mãe, inclusive - traço esse que contrasta com a expressão séria de seu pai.

Como característico da época, a paleta de cores mescla entre preto e branco, e este conjunto de cores recai sobre o registro com frieza tamanha que acaba por tornar enfático o *keine Familie*²³. Tanto na imagem quanto na existência a autora romeno-alemã está posicionada ao centro de um paradoxo: ambos os genitores vivenciaram a barbárie da Segunda Guerra, mas em posições muito distintas. O pai como soldado da SS²⁴, sem qualquer arrependimento posterior a isso, e a mãe como prisioneira de *gulag*. A relação entre eles teve início após o término da Guerra. Do mesmo modo que é improvável que um indivíduo se sinta em casa no exercício de uma língua que lhe fere a existência, como Müller defende, é menos provável ainda que um sujeito se sinta parte de uma família cuja figura paterna outorgue a ideologia que fere a existência de sua prole. Não há família onde o exercício de amar ao próprio pai fracasse, a despeito de todas as tentativas.

Na mescla entre sentimentos e coisas, o retrato da hierarquia familiar é extraído de uma gaveta de lenços. A separação entre os lenços pertencentes às figuras paternas e maternas era mantida rigorosamente, em espaço, tamanhos e cores. Semelhante ao registro de família acima, Müller, enquanto criança, novamente foi colocada entre ambos:

Na minha infância, em casa, havia uma gaveta de lenços. Lá dentro havia três montes, em duas fileiras seguidas:

À esquerda, os lenços masculinos para papai e vovô.

À direita, os lenços femininos para mamãe e vovó.

No meio, lençóis infantis para mim.

A gaveta era o retrato da nossa família no formato de lenços. Os lenços masculinos eram os maiores, com debruns escuros em marrom, cinza ou bordô. Os lenços femininos eram menores, seus contornos eram azul-claro, vermelho ou verde. Os lenços infantis eram os menores, sem debruns, mas o quadrado branco era pintado com flores ou animais. De todos os três tipos de lenços havia os dos dias úteis, na fileira da frente, e os dos domingos, na fileira de trás. Aos domingos, o lenço, mesmo que não ficasse visível, tinha de combinar com a cor da roupa. (MÜLLER, 2012, p. 12)

²² Imagem disponível aos 06:22 do documentário *Herta Müller: ein Portrait*

²³ nenhuma família

²⁴ Schutzstaffel – “Esquadrilha de proteção” alemã, durante a vigência do Nacional-Socialismo

Esta relação posta nos limites da linha tênue entre o amor e o ódio foram motivadoras para a escolha do meu segundo objeto de pesquisa: *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio* (2012). Não se trata de um romance como o anterior, mas sim de um conjunto de ensaios, dispostos em temas distintos e todos relacionados à particularidades da vida da autora.

O ser humano é munido de incontáveis necessidades que lhes são vitais e escrever é parte disso para Herta Müller. Portanto, os ensaios müllerianos, sobretudo os reunidos neste livro, se alicerçam na crítica como elemento de denúncia.

Tratam-se de textos escritos em primeira pessoa por uma autora que foi perseguida durante a ditadura de Nicolae Ceaușescu, na Romênia, após ter se recusado a servir ao Estado como informante. Dentre tantos danos materiais, a censura às suas produções ocupa papel de destaque. O escrever como fôlego de vida dilui a linha que se forma entre o literário e o vivido, uma vez que denunciar os infortúnios que marcam o segundo exige o exercício do primeiro:

As ampliações ditadas pela fome do olho são apenas do texto que as construiu para funcionar. Lealdade em relação ao real e obstinação em relação ao que tremeluz devem estar juntas na frase. Uma coisa não entra em ação sem a outra. O vivido só se afirma como válido na frase quando a correspondência unívoca lhe foi retirada, quando, misturado ao inventado, assume uma intimidade totalmente artificial - porque construída com truques - e a libera novamente durante a leitura. (MÜLLER, 2012, p. 113)

Nesse sentido, a escolha pelo gênero ensaio foi muito feliz, posto que, em conformidade com Soares (2007), esse configura um território limítrofe entre o literário e o não-literário. A autora dá seguimento ao raciocínio ao afirmar que:

[...] Isto porque a busca do pensamento original conduz a uma forma original de enunciá-lo, pondo em tensão, a todo o momento, a subjetividade e a objetividade, a abstração e a concretude. De uma coisa, porém, ele não abre mão: de seu caráter crítico, que separa para distinguir, e assim caracterizar o objeto para o qual se volta através de um exame tão racional quanto apaixonado, que faz da expressão da verdade a verdade da expressão. (SOARES, 2007, p. 67).

Em Herta Müller, o caráter crítico do qual o ensaio não abre mão é construído via linguagem. Friesen Blume (2013) alega que poucos autores são dotados da capacidade de empregar o autobiografismo da forma poética em seus ensaios com a intensidade que Herta o faz, e reconhece ainda que, através de seus ensaios, Müller expõe fatos importantes de sua vida, tais como o de que seu pai era soldado nazista ou que ainda viveu 20 anos após o fim da guerra como alcoólatra; e que ela mesma

foi ameaçada de tortura e morte em muitos dos interrogatórios da polícia secreta romena (p. 56).

Os ensaios müllerianos são o terreno em que incongruências familiares são escancaradas. Dentre as ausências simbólicas, nesse aspecto, resalto o elo de afeto que nunca se estabeleceu entre Müller e seu pai, posto que esse não só serviu ao regime nazista, mas também se manteve conivente à ideologia até o fim da vida:

Era por causa do amor exato que eu tinha de dizer aos moradores do vilarejo: no nazismo, vocês manobram esse vilarejo natal ao crime. Mal chegada à cidade, aos dezesseis anos, li poemas de Paul Celan, quase não os suportei. Aqui não se tratava mais de poemas, pois durante a leitura eu tinha de me dizer que nasci num mundo suábico do Banato, com um pai, com tios e vizinhos que serviram a Hitler quando ele mandou assassinar os pais de Celan. Com isso, o motivo da fuga de Celan da Romênia é também seu medo diante de meu pai. E o suicídio de Celan é o fim dessa fuga. Eu me envergonhava diante dos poemas, queria me desculpar por esse pai. Mas como é possível pedir desculpas a poemas e como fazê-lo em nome de uma minoria alemã, se essa ainda canta em 1960 e 1970 e nos anos seguintes a canção de guerra “Wir fahren gegen Engeland?”. Se esse pai enche a cara nos casamentos pelas manhãs, se o soldado da SS sobre o tanque volta a sua cabeça na bebedeira. (MÜLLER, 2012, p. 114).

Paul Celan, assim como Herta, também foi poeta. Sua história foi igualmente marcada pela crueldade durante o período Nazista, a perda de seus pais e seu suicídio são exemplos decorrentes disso. Para Müller, ler os poemas de Celan é como ter diante de si um pai que corroborou com toda essa barbárie de forma consciente. O desejo de desculpar-se diante dos poemas só se torna inútil, pois quem realmente deveria fazê-lo, os moradores do vilarejo, seguem leais a mesma ideologia atroz. Noção reforçada ainda em:

Eu queria amar meu pai quando ele não cantava. Quando eu andava com ele de caminhão durante horas pelos grandes milharais, quando não tínhamos o que dizer um ao outro, em meio ao ronco do carro. sentados bem próximos, calados, até que ele soltava novamente um lema nazista e ria impertinentemente, achando que tinha conseguido fazer uma boa piada em meio aquela solidão comigo. Ele me deixava fracassar a cada vez na tentativa do amor, até que morreu. (MÜLLER, 2012, p. 115).

A inquietação de ter um pai que não é passível de ser amado intensifica o sentimento de pesar em relação aos demais vínculos da vida da escritora, sobretudo Paul Celan e Oskar Pastior, por essa figura paterna representar todo o mal que recaiu sobre eles. Essa desafeição se defronta com o desejo de tomar ciência sobre as experiências da mãe, como alguém que esteve no lado oposto ao de seu pai na história.

A impossibilidade de amor decorre da escassez de arrependimento e, por consequência, de retratação. Não houve qualquer investida por parte do pai em ir no sentido contrário à ideologia nacional-socialista, mesmo ao término do regime. Em Primo Levi (2016)²⁵, é possível extrair alguns esclarecimentos que seriam capazes de dar conta de tal postura. A começar pela distorção acerca de tudo o que representou o holocausto. Trata-se do ímpeto de não tentar negá-lo, mas sim tentar modificar a interpretação que se tem sobre os fatos:

Deve-se observar que a distorção dos fatos muitas vezes é limitada pela objetividade dos próprios fatos, em torno dos quais existem testemunhos de terceiros, documentos, “corpos de delito”, contextos historicamente definidos. Geralmente é difícil negar que se tenha cometido uma dada ação, ou que tal ação tenha ocorrido; ao contrário, é fácil alterar as motivações que nos induzem a uma ação, assim como paixões que em nós acompanham a ação mesma. (LEVI, 2016, p. 22).

O segundo esclarecimento levantado por Levi, ao discorrer sobre a memória da ofensa, foi o argumento utilizado por Adolf Eichmann e Rudolf Höss: a concepção de que os papéis que estes desempenharam dentro de um Estado de Exceção fez com que fosse condecorado, sobretudo porque todo o trabalho, nos campos, foi determinado por força de lei:

Em substância, ambos se defenderam do modo clássico dos sequazes nazistas, ou melhor, de todos os sequazes: fomos educados para a obediência absoluta, a hierarquia, o nacionalismo; fomos embriagados de *slogans*, encharcados de cerimônias e manifestações; ensinaram-nos que a única justiça era aquela que servia a nosso povo, e a única verdade eram as palavras do Chefe. O que queriam de nós? Como podem esperar de nós, depois de tudo, um comportamento diferente daquele que foi o nosso e o de todos os que eram como nós? Fomos executores diligentes e, por nossa diligência, fomos louvados e promovidos. (LEVI, 2016 p. 21).

Por fim, o escritor italiano reforça o paradoxo da identificação. Uma vez que a natureza do homem é essencialmente contraditória, a empatia com os oprimidos pode dar lugar ao encanto pelo opressor, à identificação com ele

Paradoxalmente, à sua identificação com os opressores se alterna ou se justapõe uma identificação com oprimidos porque o homem, diz Thomas Mann,

²⁵ Primo Levi foi químico e escritor italiano e cujas obras foram dedicadas a denunciar as condições de vida impostas pelo regime nacional-socialista, sobretudo por ele mesmo ter sido prisioneiro em Auschwitz. Em sua obra *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*, concluída no ano de 1986, apenas um ano antes de sua morte, Levi explora uma série de questões relacionadas ao que restou após a libertação dos campos de trabalho/concentração e busca responder perguntas que ecoaram de forma insistente com o passar dos anos. Minha proposta de diálogo entre as contribuições de Levi e a escrita de Müller consiste no que se pode extrair, em relação ao ser capaz de testemunhar a experiência e aquilo que foge a essa possibilidade, isto é, considerações sobre o silêncio irrompível, sobre a descrença implementada que contribuiu com ele, as distorções e demais aspectos relacionados ao denunciar.

é uma criatura confusa; e se torna mais confusa, podemos acrescentar, quanto mais submetida a tensões: então escapa a nosso juízo, assim como enlouquece uma bússola diante do polo magnético (LEVI, 2016, p. 50).

Em um movimento semelhante ao de Müller, Noemi Jaffe²⁶ escreve, em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), sobre a deportação de sua mãe, Lili Jaffe, para *Auschwitz* no ano de 1940. A meu ver, as semelhanças entre as histórias de ambas as autoras não se estendem para muito além desse fato marcante, isto porque, de forma distinta à mãe de Müller, Lili Jaffe escreveu um diário com o intuito de registrar as experiências no campo de concentração para que, no futuro, sua filha tivesse acesso a essas informações:

Escrever, para ela, nunca foi um hábito. Entretanto, ela insistiu em registrar os acontecimentos recentes, depois da experiência do campo de concentração, com desenvoltura e lirismo impressionantes. Quando, no processo de criação deste livro, perguntei a ela por que ela quis tanto escrever, ela me respondeu instantaneamente: “Para que você lesse!” (JAFFE, 2012, p. 8).

Ainda em *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio*, Herta Müller relata que ela nasceu apenas três anos após a libertação de sua mãe do campo. Durante a infância, Müller recorda que havia no comportamento de sua genitora traços enraizados que davam conta de alguém que foi submetida a tal experiência traumática:

[...] Aos vinte, ela [mãe] foi deportada para a atual Ucrânia, para cinco anos de trabalhos forçados num campo. Lá grassava a fome selvagem, uma que se diferencia fundamentalmente de nossa fome diária, domesticada, básica. E o gelo bárbaro e o comando militar. Minha mãe viu internos como ela morrer de fome, de frio e pelo trabalho forçado. Vim ao mundo três anos depois de sua volta para casa, a deportação ainda estava impregnada nela e se espalhou pela minha infância. Quando eu tinha de comer, ela falava da fome terrível na Rússia até eu não ter vontade de comer mais nada. Quando ela me penteava, falava sobre as cabeças raspadas no campo, até eu não ter mais direito ao meu cabelo. Quando eu tinha de me deitar à noite, ela lembrava da rua congelada sobre a estepe, até que nenhuma coberta e nenhum aquecedor mais aqueciam. (MÜLLER, 2012, p. 118)

Quando já adulta, porém, as lembranças da mãe haviam sido resguardadas a um silêncio que era, em certo nível, impenetrável. O desejo da escritora romena era o de que a mãe tivesse esperado para lhe contar todas as coisas que, aos vinte anos, ela teria coragem e necessidade de ouvir:

²⁶Noemi Jaffe é escritora, professora e crítica literária. Em seu livro *O que os cegos estão sonhando?* (2012) a autora explora um diário que foi escrito por sua mãe, antes que mesmo que ela nascesse, no qual foram registradas as experiências de vida no Campo de Trabalho. Há semelhanças entre as histórias da mãe de Herta Müller e da mãe de Noemi Jaffe no que diz respeito a ambas terem sido deportadas e terem sobrevivido a tal experiência. Cada qual, porém, lidou com o que sobrou disso de forma distinta. A primeira resguardou tudo ao silêncio. A segunda, escreveu tudo o quanto possível fosse em um diário para que, no futuro, a filha pudesse acessar tais memórias.

Ela devia ter aguardado, pois aos vinte, ou seja, com sua idade na época, eu teria compreendido, o susto não teria vindo mais sem conteúdo. Mas ela recusava a dar informação. Ela não mencionava mais o campo, mantinha suas ruas finas para si. Quando eu tinha minhas próprias ruas finas, ela disseminava seus danos apenas em atos práticos, na esperança de que eu não os compreendesse. (MÜLLER, 2012, p. 118).

A autora romeno-alemã reconhece que os relatos sobre as condições de vida no campo foram substituídos por frases sintetizadas, ditas com certa frequência e que marcaram o comportamento da mãe:

DESDE QUE ME LEMBRO, minha mãe diz:

“O frio é pior do que a fome”.

Ou: “O vento é mais frio do que a neve”.

Ou: “Uma batata quente é uma cama quente”.

Desde minha infância até hoje, há mais de cinquenta anos, minha mãe não mudou nem uma palavra nessas frases. São sempre ditas individualmente, porque cada uma dessas frases, em si, contém cinco anos de campo de trabalhos forçados. Trata-se de sua linguagem sintetizada, que substitui o relato sobre o campo. (MÜLLER, 2012, p. 123).

O comunicar foi uma tarefa árdua aos que atravessaram a experiência do campo sem chegar aos limites da morte. De volta às contribuições de Primo Levi e tendo em mente as diferenças entre a postura das mães de Herta Müller e Noemi Jaffe, cabe reforçar que, embora coletiva, cada indivíduo vivenciou a deportação de modo particular:

A meu ver, o sentimento de vergonha ou de culpa que coincidia com a liberdade reconquistada era fortemente complexo: continha em si elementos diferentes, em proporções diferentes para cada indivíduo singular. Deve-se recordar que cada um de nós, seja obviamente, seja subjetivamente, viveu o *Lager* a seu modo. (LEVI, 2016, p. 59).

Além do mais, a impossibilidade de comunicar esbarra tanto na incredibilidade, posto que tamanho horror pode levar tanto à descrença quanto à angústia. A noção de incredibilidade era implantada pelos malfeitores cotidianamente:

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra você nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos todas as provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança. (LEVI, 2016, p. 7)

A guerra já havia sido dada como ganha apoiada na justificativa do descrédito, caso alguém sobrevivesse para poder testemunhar sobre a barbárie. Acreditava-se que não sobraria uma prova sequer que pudesse incriminar os malfeitores. Quem poderia acreditar em tamanha brutalidade? Tais comportamentos escapam a qualquer

traço de racionalidade, seria difícil acreditar. Somado a isso, com respeito às vítimas, estava incluso também o processo de voltar a sentir-se humanizado, em meio ao juntar de cacos para reconstruir a própria existência:

Naquele momento, quando voltávamos a nos sentir homens, ou seja, responsáveis, retornavam as angústias dos homens: a angústia da família dispersa ou perdida; da dor universal ao redor; do próprio cansaço, que parecia definitivo, não mais remediável; da vida a ser recomeçada em meio às ruínas, muitas vezes só. Não “prazer, filho da aflição”; aflição, filha da aflição. Sair do tormento foi um prazer somente para uns poucos afortunados, ou somente por poucos instantes, ou para almas simples; quase sempre coincidiu com uma fase de angústia. (LEVI, 2016, p. 55).

O que Herta Müller propõe através de sua escrita é encontrar uma via de acesso que lhe permita trafegar pelas ruas finas, explorar as ruínas que foram resguardadas no silêncio em decorrência do recalçamento traumático. Decerto, a tarefa é árdua, não é factível executá-la com os elementos que já estão disponíveis. A única alternativa para tanto é fazê-lo via linguagem, reinventando-a e permitindo que novos vocábulos mostrem do que são capazes.

1.5. Eine mögliche Heimat in der Sprache²⁷

Literatura é uma palavra insípida. Não devo nenhuma frase à literatura, mas ao vivido. Para mim mesma e somente para mim, porque quero conseguir dizer aquilo que me rodeia.

(Herta Müller)

Consoante ao que apresentei na introdução do presente trabalho, alteridade e linguagem são vitais à instauração da subjetividade, à constituição do homem enquanto sujeito de si. Todos os aspectos que instigam minha atenção em relação às obras de Herta Müller se desenvolvem a partir da linguagem: as palavras inventadas, as pantomimas, e a própria impossibilidade de sentir-se em casa no exercício da língua que é imposta a alguns indivíduos em especial. Diante disso, é fundamental traçar algumas considerações acerca da linguagem.

A começar, retomo as contribuições de Benveniste (1988), que se ocupa de desconstruir a noção de uma linguagem que sirva ao homem como um instrumento, em virtude de que “falar de instrumento é pôr em oposição o homem e a natureza. A picareta, a flecha, a roda não estão na natureza; São fabricações. A linguagem está

²⁷ Uma pátria possível na linguagem

na natureza do homem, que não a fabricou.” (p. 285). Nesta continuidade, o autor reforça que é pouco provável conceber a figura da humanidade como algo anterior à linguagem e, mais ainda, como quem foi responsável por dar origem a ela:

Inclinamo-nos sempre para a imaginação ingênua de um período original, em que um homem completo descobriria um semelhante igualmente completo e, entre eles, pouco a pouco, se elaboraria a linguagem. Isso é pura ficção. Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem. (BENVENISTE, 1988, p. 285).

Cabe ressaltar ainda que, para o linguista francês, tal impossibilidade de a linguagem ser uma ferramenta criada pelo homem assim como os demais instrumentos de sobrevivência prática inventados por ele é pontuada justamente pela natureza da própria linguagem:

Todos os caracteres da linguagem, a sua natureza imaterial, o seu funcionamento simbólico, a sua organização articulada, o fato de que tem um *conteúdo* já são suficientes para tornar suspeita essa assimilação a um instrumento, que tende a dissociar do homem a propriedade da linguagem. (BENVENISTE, 1988, p. 285).

A linguagem não é somente anterior ao homem, mas também inerente a ele. Não há qualquer menção a um período em que o segundo tenha firmado sua existência sem a presença da primeira, porquanto é a apropriação da linguagem que lhe permite firmar as bases da subjetividade, é o que lhe atribui o status de “pessoa”:

A “subjetividade” de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa “subjetividade”, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É “ego” que diz *ego*. Encontramos aí o fundamento da “subjetividade” que se determina pelo *status* linguístico da “pessoa” (BENVENISTE, 1988, p. 286).

Nessa direção, Walter Benjamin (2013) alega que a não participação na linguagem é algo inverossímil, pois “não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual” (p. 51). Para o filósofo, “uma existência que não tivesse nenhuma relação com a linguagem é uma ideia; mas nem mesmo no domínio daquelas ideias que definem, em seu âmbito, a ideia de Deus, uma tal ideia seria capaz de se tornar fecunda” (BENJAMIN, 2013, p. 51).

Para compreender a essência espiritual a que o autor se refere é relevante ter em vista que este assume a essência da linguagem, ou língua²⁸, como um paradoxo entre duas forças: uma espiritual, outra linguística. A relação entre elas é paradoxal na proporção em que a tarefa de tentar delinear-las é árdua:

A diferença entre essência espiritual e essência linguística, a qual aquela comunica, é a distinção primordial em uma investigação de caráter teórico sobre a linguagem; e essa diferença parece ser tão indubitável que, ao contrário, a identidade entre a essência espiritual e a linguística, tantas vezes afirmada, constitui um profundo e incompreensível paradoxo, para o qual se encontrou expressão no duplo sentido da palavra *Logos*. E, no entanto, esse paradoxo, enquanto solução, ocupa um lugar central na teoria da linguagem, permanecendo paradoxo, e insolúvel, quando colocado no início. (BENJAMIN, 2013, p. 52).

Para Benjamin (2013), a língua comunica a essência espiritual que lhe corresponde, sobretudo porque esta se comunica *na* língua e não *através* da língua (p. 52). Isso significa afirmar que o ponto de encontro entre essência linguística e espiritual é aquilo que se permite comunicar:

A essência espiritual comunica-se em uma língua e não através de uma língua, isto quer dizer, vista do exterior, ela, a essência espiritual, não é idêntica à essência linguística. A essência espiritual só é idêntica à essência linguística *na medida em que é comunicável*. O que é comunicável em uma essência espiritual é sua essência linguística. (BENJAMIN, 2013, p. 52).

Não se trata de uma essência que tão somente consiga se comunicar através da língua, invés disso, a essência espiritual e a essência linguística são indissociáveis, à medida que são passíveis de comunicação. O elemento balizador é esse, o que se pode comunicar da essência espiritual é sua essência linguística. Tal percepção é reforçada ainda em:

[...] Mas esse elemento comunicável é a língua mesma sem mediações. Dito de outra maneira, a língua de uma essência espiritual é imediatamente aquilo que nela é comunicável. Aquilo que é comunicável *em* uma essência espiritual é aquilo *no que* ela se comunica; o que quer dizer que toda língua se comunica a si mesma; ela é, no sentido mais puro, o *meio [Medium]* da comunicação. (BENJAMIN, 2013, p. 52).

Por fim, ainda em Benjamin (2013), o autor adverte que a relação entre essência espiritual e linguística não constitui movimento tautológico. Isto pois, “a linguagem comunica a essência linguística das coisas. Mas a manifestação mais clara dessa essência é a própria linguagem. A resposta à pergunta “O que comunica a linguagem?” deve ser: “Toda linguagem comunica-se a si mesma” (p. 53).

²⁸ Uma vez que o termo *Sprache* pode ser traduzido para o Português tanto como língua, quanto como linguagem.

Pois na linguagem é assim: *a essência linguística das coisas é sua linguagem*. A compreensão da teoria da linguagem depende da capacidade de levar essa asserção a um grau de clareza que elimine qualquer aparência de tautologia. Essa posição não é tautológica, pois significa que aquilo que é comunicável em uma essência espiritual é *sua* linguagem. (BENJAMIN, 2013, p. 53).

E se por um lado reside a potência subjetiva contida na apropriação da linguagem, por outro, os indivíduos que são privados delas, são submetidos a um mecanismo desumanizador. A exemplo disso, Primo Levi (2016) dedicou um capítulo de sua obra *Os afogados e os sobreviventes. Os delitos. Os castigos. As penas. As impunidades*. para explorar a questão da comunicação dentro dos *Lager*²⁹, durante o período nacional-socialista.

Antes de qualquer coisa, o alemão foi colocado como uma língua cuja superioridade era absoluta. Por assim sê-lo, esta era também o parâmetro utilizado para separar os “humanos” dos desumanizados:

Martelara-se na cabeça dos jovens nazistas que no mundo existia uma só civilização, a alemã; todas as outras, presentes ou passadas, só eram aceitáveis na medida em que contivessem alguns elementos germânicos. Por isso, quem não compreendia e nem falava o alemão era um bárbaro por definição; se se obstinava em tentar expressar-se em sua língua, ou melhor, em sua não-língua, era preciso fazê-lo calar-se a sopapos e repô-lo em seu lugar, a puxar, a carregar, a empurrar porque não é um *Mensch*, um ser humano. (LEVI, 2016, p. 74).

A lógica para executar sobre um sujeito o processo de zoomorfismo possuía relação direta com seu grau de compreensão sobre a língua imposta como única possível, dentro do Estado de Exceção. Caso este demonstra-se desconhecimento, era submetido ao mesmo tratamento que se impõe a alguns animais, uma linguagem que lhe faça perceber, na prática, quem está na posição de servidão e a quem se deve obedecer. Tudo isso, claro, com uso de violência.

Se alguém hesitava (hesitavam todos, porque não compreendiam e estavam aterrorizados), vinham os golpes, e era evidente que se tratava de uma variante da mesma linguagem: o uso da palavra para comunicar o pensamento, este mecanismo necessário e suficiente para que o homem seja homem, tinha caducado. Era um sinal: para eles, não erámos mais homens; conosco, como com vacas ou mulas, não havia diferença substancial entre berro ou murro. (LEVI, 2016, p. 73).

Sentir-se hesitante diante de alguma ordem, fosse por medo ou incompreensão, era o suficiente para que uma outra forma de tratamento ainda mais brutal fosse executada. As palavras eram substituídas pela violência física. De modo semelhante ao que fazem com alguns animais quando se deseja que este

²⁹ Nome dado aos antigos Campos de Concentração nazistas.

desempenhe determinado comportamento, tratando-o com golpes e chicotadas, também assim era o tratamento aos que não tinham conhecimento da única língua possível. O autor explica ainda acerca disso que:

Para que um cavalo corra ou pare, mude de direção, puxe ou pare de puxar, não é preciso negociar com ele ou dar-lhe explicações minuciosas; basta um dicionário constituído de uma dúzia de signos diferentemente combinados, mas unívocos, não importa se acústicos, táteis ou visuais; tração das rédeas, aguilhão das esporas, gritos, gestos, golpes de chicotes, estalos dos lábios, pancadas no dorso, tudo serve igualmente. (LEVI, 2016, p. 73-74).

Em Herta Müller, o trabalho com a linguagem é impulsionado por um vazio, uma impossibilidade de comunicar o incomunicável dentro dos limites que lhe são possíveis; a impossibilidade de se sentir em casa dentro da própria língua, termo batizado por *Heimatlosigkeit*. Quando a autora se debruça sobre o trabalho com as palavras inventadas, essas certamente são pensadas para comunicar a essência espiritual do inimaginável traçado pela dor e pela censura impostas a si mesma e a seus afetos, além de lançar sobre esta mesma língua que combate parte de seus sujeitos um caráter redentor.

O acontecido não podia mais ser articulado no falar. No máximo os acréscimos externos, mas não seu efeito. Isso eu podia apenas soletrar, muda, na cabeça, no círculo vicioso das palavras ao escrever. Eu reagi ao medo da morte com ânsia de viver. Tratava-se de uma ânsia de palavras. Só o torvelinho de palavras podia abarcar meu estado. Ele soletrava aquilo que não podia ser dito com a boca. (MÜLLER, 2012, p. 17-18).

A mesma língua alemã que outrora serviu como ferramenta ao algoz é subvertida pela autora em um investimento de recolocar na história os sujeitos que foram lançados à sua margem e nisto reside a essência redentora de sua escrita. Acerca disso, sobre a tese de fazer da linguagem uma pátria, Bologna (2010) salienta que:

E se a conclusão para Müller não seja claramente positiva, que a perda da pátria possa ser substituída pela linguagem, a autora coloca a língua como um lugar de refúgio para os apátridas - um lugar, em que, se apenas por um tempo, se possa vivenciar a sensação de segurança, e em que a esperança germine, para finalmente a verdadeira pátria encontrar. (BOLOGA, 2010, p. 84).

Pang (2011) tece algumas considerações interessantes sobre o manejo de Müller com a linguagem. Dentre elas, a autora defende que há marcas do contexto em que Müller foi criada, um vilarejo alemão, na Romênia. A tese de Pang leva em consideração o fato de que a vida no vilarejo não exigia diálogos extremamente elaborados ou enxergar as palavras para além daquilo que elas realmente significavam. As coisas eram o que eram e isso era suficiente. Esse elemento estaria

presente na escrita mülleriana através da escolha por estruturas simples e curtas, uma linguagem que, embora semelhante à infantil, nada tem a ver com ela:

O ambiente sem palavras também tem significado que Herta Müller gosta de usar frases simples e curtas. Quando ela era pequena, havia poucas pessoas conscientes da língua à sua volta que tinham mais probabilidades de se calar do que de falar. Ralph Kühnen escreveu sobre Herta Müller em *Text+Kritik* que as frases curtas imitam a linguagem das crianças. E o tema do olhar da criança inocente pertence ao discurso do modernismo artístico. Mas as frases curtas e simples em *Atemschaukel* não imitam a linguagem das crianças, elas encaixam exatamente na atmosfera de um campo de trabalho, onde não se tem tempo, nem desejo, nem força para falar durante o trabalho duro. (PANG, 2011, p. 382).³⁰

Cabe mencionar que, embora as frases sejam sucintas, isso não anula o impacto que elas exercem sobre o leitor, de forma inversa a isso, elas lhe permitem experienciar o que está posto em primeira pessoa:

Embora as frases sejam curtas e simples, mais é expresso. E, como leitor, tem mais espaço para sentir por si próprio o sentimento do narrador em primeira pessoa e de outros personagens e para pensar no significado. Quando se lê um poema, tem-se a mesma sensação. (PANG, 2011, p. 382).³¹

Outro tópico para o qual Pang chama a atenção diz respeito às inúmeras relações que a autora romeno-alemã estabelece entre sentimentos e coisas.

Para a autora é comum associar sentimentos às coisas. Por isso, em sua linguagem em *Atemschaukel*, e também em suas demais obras, parecem ilustrativas e poéticas. Para o narrador em primeira pessoa em *Atemschaukel*, Leopold Auberg, os objetos significam muito. (PANG, 2011, p. 381-382).³²

Considerei por bem extrair da obra *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio* uma passagem que ilustra com clareza os apontamentos tecidos por Pang. Dentre as questões familiares trazidas por Müller no livro em questão está a relação de dependência entre seu avô e sua avó, em decorrência de um problema de saúde que acometeu o avô:

³⁰ Tradução minha. No original: Die wortlose Umgebung hat auch dazu geführt, daß Herta Müller gern einfache und kurze Sätze verwendet. Als sie klein war, gab es rund um sie wenig sprachbewußte Menschen, die eher schwiegen als redeten. Ralph Kühnen hat in *Text+Kritik* über Herta Müller geschrieben, daß die kurzen Sätze die Kindersprache nachahmen. Und das Thema des unschuldigen Kinderblicks gehört zum Diskurs der künstlerischen Moderne. Aber die kurzen und einfachen Sätze in *Atemschaukel* ahmen die Kindersprache nicht nach, sie passen genau zur Atmosphäre in einem Arbeitslager, wo man bei der schweren Arbeit keine Zeit, keine Lust, keine Kraft hat zu reden.

³¹ Tradução minha. No original: Obwohl die Sätze kurz und einfach sind, wird dadurch dennoch mehr ausgedrückt. Und als Leser hat man mehr Raum, selbst das Gefühl des Ich-Erzählers und anderer Figuren zu spüren und über den Sinn nachzudenken. Wenn man ein Gedicht liest, hat man dasselbe Gefühl.

³² Tradução minha. No original: Für die Autorin ist es gewöhnlich, Gefühle mit Dingen zu verbinden. Deshalb ist ihre Sprache in *Atemschaukel* und auch in ihren anderen Werken bildhaft und sieht manchmal wie Poesie aus. Für den Ich-Erzähler in *Atemschaukel*, Leopold Auberg, bedeuten Gegenstände viel.

No começo do verão, o vovô foi com a charrete até o rio buscar areia. Ele ficou tempo demais na água fria. No dia seguinte ele sentiu um repuxar intenso pelo corpo todo, como se também em casa o rio passasse pela carne, com torvelinhos gelados. (MÜLLER, 2012, p. 108).

Após uma cirurgia malsucedida que, como resultado, deixou seu avô acamado por muitos anos, os cuidados foram resguardados à sua avó. Era ela quem precisava trocá-lo de posição, de tempo em tempo, para aliviar as dores que ele sentia pelo corpo.

Tanto fazia se minha avó estivesse no quintal, no jardim, na loja, nos vizinhos ou no campo, durante doze anos ela carregou para todos os lados uma bolsa com um despertador. Uma bolsa trançada por tiras pretas e vermelho-escuras de couro, molenga e gordurosa de tanto uso. [...] O despertador tocava a cada hora e meia dentro da bolsa, quando era tempo de deitar o marido numa posição um pouquinho diferente. (MÜLLER, 2012, p. 109)

Durante os doze anos em que seu avô viveu sob essas condições, foi o tiquetaquear do despertador que conduziu o ritmo de vida de sua avó. Não importa onde estivesse ou o que estivesse fazendo, não lhe foi ofertada a possibilidade de se afastar daquela bolsa. O objeto tornou-se parte de si mesma, algo vital não só ao esposo dela, quem dependia da precisão do tempo seguida à risca para driblar a dor, mas também no ritmo de seu próprio viver. Por essa razão, Müller atribuiu à tal bolsa a pantomima de *Lebenstasche*³³:

Claro que nunca na vida vovó disse a frase: “A nuvem fica tiquetaqueando na minha cabeça”. Mas, quando escrevo sobre ela, ela precisa dizê-la. Não por mim, mas precisa dizê-la por ela. Eu tenho de inventar essa frase para ela, para que seu despertador receba na frase a dimensão que tinha na bolsa de couro [*Ledertasche*] trançada, preta e vermelha, quase quero dizer BOLSA DA VIDA [*Lebenstasche*]. Assim esse despertador CUIDA e OPRIME, cuida de maneira monstruosa e oprime de maneira carinhosa. (MÜLLERr, 2012 p.111)

Tão bem como a *Lebenstasche*, há ainda a manifestação do afeto materno através da preocupação com o lenço. No contexto rural, em que a propensão era a habilidade prática para com as coisas da vida em detrimento do manuseio com as palavras, as demonstrações de estima não eram postas de forma escancarada. Em vez disso, elas poderiam se manifestar através de preocupações corriqueiras e aparentemente despretensiosas. Todos os dias, na porta de casa antes de sair, Müller ouvia sua mãe lhe perguntar se ela havia se lembrado de pegar o lenço:

VOCÊ PEGOU UM LENÇO?, perguntava mamãe todos os dias junto ao portão da casa, antes de eu sair para a rua. Eu não tinha um lenço. E, como não havia pegado, eu voltava mais uma vez até o quarto e pegava um. A cada manhã eu não levava um lenço, porque a cada manhã eu esperava pela pergunta. O lenço era a prova de que mamãe me protegia pela manhã. (MÜLLER, 2012 p. 7)

³³ Bolsa da vida

O interessante é que a manifestação do afeto enquanto pergunta respeita as peculiaridades de quem a emite, sem qualquer exigência de comportamento ideal e tão discreta que não cause constrangimento a quem a emite:

A pergunta VOCÊ PEGOU UM LENÇO? era um carinho indireto. Um carinho direto seria constrangedor, os camponeses não são assim. O amor se disfarçou em pergunta. Apenas dessa maneira podia ser dito secamente, quase no tom de uma ordem ou como os movimentos do trabalho. O fato de a voz ser áspera até reforçava a delicadeza. ((MÜLLER, 2012, p.7).

O lenço resguardou também uma memória semelhante a essa a Oskar Pastior. Não por parte de sua mãe biológica, mas por parte de uma mãe que também reconhecia a dor de ter um filho deportado

Mais tarde, quando eu conversava com Oskar Pastior para escrever sobre sua deportação ao campo soviético de trabalhos forçados, ele contou que recebera de uma velha mãe russa um lenço branco de cambraia [*Batist*]. Talvez isso lhes dê sorte, a você e a meu filho, e logo possam voltar para casa, disse a russa. Seu filho era da mesma idade de Oskar Pastior e estava tão longe de casa quanto ele, na outra direção, contou ela, num batalhão correcional. (MÜLLER, 2012, p. 13).

A senhora russa que presenteou Pastior com o lenço primeiro o recebeu em sua casa:

Einmal bekam ich ein Taschentuch geschenkt von einer Russin. Es war sehr kalt. Mich trieb der Hunger. Nach der Arbeit ging ich wieder mal ins Russendorf hausieren mit einem Stück Anthrazitkohle, das man jetzt zum Heizen brauchte. Ich klopfte an eine Tür. Eine alte Russin öffnete, nahm mir die Kohle ab und ließ mich ins Haus. Das zimmer war niedrig, in der Wand das Fenster so tief wie mein Knie. Auf einem Hocker standen zwei magere, grauweiss gescheckte Hühner. Dem einen Huhn hing der Kamm übers Auge, es schlenkerte mit dem Kopf wie ein Mensch ohne Hände dem das Haar ins Gesicht fällt. (MÜLLER, 2011, p. 76).³⁴

Depois, o acolheu com a mesma satisfação com que o filho pródigo foi reintegrado ao lar, ainda que neste caso a saída dele não tenha sido por rebeldia e sim de forma compulsória.

Dass sie einen Sohn in meinem Alter hat, dass er Boris heisst und von zu Hause so weit weg ist wie ich, in der anderen Richtung, in einem Lager in Sibirien, in einem Strafbataillon, weil ein Nachbar ihn denunziert hat. Vielleicht habt ihr Glück, du und mein Sohn Boris, sagte sie, und dürft bald nach Hause. Sie zeigte auf den Stuhl, und ich setzte mich an die Tischecke. Sie nahm mir die Mütze vom Kopf und legte sie auf den Tisch. Sie legte einen Holzlöffel neben die Mütze. Dann ging sie zum Herd und schöpfte aus dem Topf

³⁴ Certa ocasião, uma russa me deu um lenço de presente. Fazia muito frio. A fome me impulsionava. Depois do trabalho, fui novamente vender de porta em porta na aldeia dos russos, levando um pedaço de carvão de antracito, que se usava naquela época do ano para o aquecimento. Bati à porta. Uma velha russa a abriu, pegou o carvão e me mandou entrar. O quarto era baixo, a janela ficava na altura do meu joelho. Sobre um banco estavam duas galinhas magras e cinzentas. Uma das galinhas tinha a crista caída sobre os olhos, balançava a cabeça feito uma pessoa sem mãos com o cabelo caído sobre o rosto. (MÜLLER, 2009 p. 51)

Kartoffelsuppe in eine Blechschüssel. Es war bestimmt ein Liter Suppe. Ich löffelte, sie stand neben meiner Schulter und schaute mir zu. Die Suppe war heiß, ich schlürfte und schielte zu ihr. Und sie nickte. (MÜLLER, 2011, p. 77).³⁵

Herta assegura que, mesmo após a libertação, Pastior manteve o lenço guardado como lembrança de uma mãe dupla

Oskar Pastior guardou o lenço na mala, como relíquia de uma mãe dupla com filho duplo. E trouxe para casa depois de cinco anos no campo de concentração. Por quê? O lenço branco de cambraia era esperança e medo. Se soltarmos a esperança e o medo, morremos. (MÜLLER, 2012, p. 14)

Tão bem como a *Lebenstasche*, outros vocábulos são inventados, no universo mülleriano, para dar conta dos objetos reais do viver. A esta habilidade é atribuído o nome de “pantomima da linguagem” e nasce justamente da necessidade de redenção através da palavra. Aliás, de acordo com a autora, o próprio escrever constitui uma pantomima dupla entre escrever e viver:

Nosso esforço origina-se do fato de que, ao escrever, não podemos viver nem falar. Escrever é apenas uma pantomima dos dois. A pantomima dupla: primeiro, a pantomima dos objetos reais da vida, que deve ser forçada na visão da linguagem. E, segundo, depois da visão da linguagem vem ainda o truque da linguagem. A segunda pantomima são a oração principal e suas subordinadas ensinando sua lei à palavra encontrada. (MÜLLER, 2012, p. 133).

Os objetos reais do viver devem ser forçados pela visão da linguagem para que, em seguida, eles e as novas palavras possam se encontrar e ensinar a elas sua própria lei. Além do mais, cabe considerar ainda que não se deve atribuir ao vivido o juízo de valor bom ou mau. Ele é trabalhado em uma conversa interna, a seu tempo, até que surjam as palavras adequadas que deem conta dele:

A cada tentativa de registro, percebemos que o vivido não é bom nem mau. Ele precisa ser preparado na conversa interna por tanto tempo até que encontremos palavras que eventualmente possam ser usadas. E, por sua vez, é somente na oração principal e suas subordinadas que essas palavras mostram ser adequadas ou não. (MÜLLER, 2012, p. 133)

Para que essas palavras sejam encontradas é fundamental que os objetos reais não deixem de embalar a experimentação entre vocábulos:

A conversa precisa poder ser embalada com os objetos reais nas palavras por meio de somas e divisões. As palavras ditam o que deve acontecer. seguimos

³⁵ Tinha um filho da minha idade, Boris, e que estava tão longe de casa como eu, na outra direção, num campo de trabalho na Sibéria, num batalhão disciplinar, porque um vizinho o denunciara. Talvez vocês tenham sorte, você e meu filho Boris, disse ela, e possam voltar para casa em breve. Ela apontou a cadeira, e eu me sentei a um canto da mesa. Tirou o gorro da minha cabeça e deixou-o sobre a mesa. Pôs uma colher de madeira ao lado do gorro. Depois, foi até o fogão, tirou da panela sopa de batata e a despejou numa vasilha de metal. Era certamente um litro de sopa. Tomei-a às colheradas; ela, ao meu lado, me observava. A sopa estava quente, eu sorvia e a olhava com olhos vesgos. E ela balançava a cabeça em aprovação. (MÜLLER, 2009, p.51)

seu som, uma matemática exata até as realidades serem atropeladas pela metáfora. (MÜLLER, 2012, p. 134)

Entre somas e divisões, os vocábulos são autônomos para fazer suas próprias escolhas, sobre quais possibilidades lhes são lícitas através das experimentações. A vista disso, é importante perceber a trajetória da pantomima enquanto conceito para que, por consequência, se possa entender a articulação de tal elemento no universo mülleriano.

2 Pantomimas para saciar a fome do olho

A essência da “pantomima” é transgredir. Desobedecer. Contrariar. Embora objeto de poucos estudos, esse conceito encontra um terreno fértil nas artes cênicas, sobretudo no teatro gestual, visto que, em relação à mente, o corpo é quem ousa infringir.

Nessa sequência, Zocca e Feil (2018) pontuam dissemelhanças entre o modo com que a “pantomima” era interpretada pelos gregos, na antiguidade, e a leitura que Gilles Deleuze desenvolveu a respeito. Acerca da primeira forma, adotada na Grécia antiga, os autores salientam que:

A pantomima caracterizava-se por ser uma forma híbrida de texto espetacular – texto aqui entendido como toda inscrição sensitiva produzida em um espetáculo, não envolvendo apenas o texto escrito que era quase inexistente nessa forma teatral –, misturava os múltiplos gêneros artísticos, mas também as apropriações culturais diversas. (ZOCCA & FELL, 2018, p. 11).

Desde suas primeiras ocorrências até a forma como é interpretada nos dias atuais, a pantomima tem preservado seu caráter híbrido. Não está presa somente a ocorrência de textos escritos, mas sim circula entre uma variedade ampla de outras expressões artísticas. Certamente, sua natureza multifacetada a torna possível de ser lida e articulada em outros campos de estudos que vão para além das Artes Cênicas.

A segunda concepção de “pantomima”, posta por Deleuze, é a que melhor se acomoda à minha pesquisa e, por isso, é sobre a qual irei me debruçar. Ainda em Zocca e Feil (2018), interpretar a “pantomima” deleuziana implica no reconhecimento da relação praticamente indissociável entre mente e corpo.

Caso tivesse que pensar de modo hierárquico, a mente ocuparia o lugar de quem dita as regras ao corpo e, com isso, o subordina. Todos os movimentos que o corpo é capaz de reproduzir são previamente filtrados pela mente, assim como a não execução desse. Todo esse procedimento ocorre de forma praticamente automática, de modo que pouco se pensa sobre ele quando o realiza.

O que interessa a Deleuze, diante disso, é justamente o desvio da norma. Isto é, o instante em que o corpo se nega a arcar com os comandos da mente e executa uma movimentação contrária ao que foi estipulado por ela:

E quando essa mesma linguagem extremamente codificada pela mente extravasa? Quando acontece de o gesto ser algo não pensado, algo fora do código? Trata-se das chamadas pantomimas, que se referem ao gesto que indica o contrário do que intentam, o que mostra o constante embate entre as duas pontas do dilema. (ZOCCA & FELL, 2018, p. 12).

Os autores reforçam ainda que Deleuze vê o aspecto da “pantomima” com base teológica, tendo a teologia como a ciência das transcendências, o estudo daquilo que ultrapassa os sentidos codificados pela mente histórica, o estudo daquilo que se suspende no caos (p. 11). E por esse viés:

A discussão sobre a pantomima em Deleuze aborda a questão daquilo que o autor chama de espíritos e de ordem de Deus. A pantomima, peculiarmente perversa, tem relação com a ordem do demônio, dos puros espíritos, justamente por sua característica transgressora. Peculiarmente perversa pelo fato de romper com a lógica do corpo que apenas ilustra a ação da mente; perversa, portanto, porque modifica um funcionamento consagrado desde que o pensamento socrático sobrepôs a mente (ligada à busca pela verdade, à luz e à essência) aos desejos corporais (ligados à aparência e às sombras). (ZOCCA & FELL, 2018, p. 12).

Em vista disso, o que posso considerar é que o trabalho em conjunto que é realizado entre mente e corpo pode ser atravessado pelo caráter transgressor da “pantomima” na medida em que essa, em certo nível, rompe com o efeito do que se é esperado, instiga o corpo a contrariar a mente.

Para além das adversidades entre mente e corpo, Herta Müller retira a exclusividade de contravenção dada ao gesto corpóreo e a amplia para o âmbito das palavras. Nasce, assim, o que a autora denominou “pantomima da linguagem”. O trabalho com as palavras é essencial para atingir o vivido desde que se aprenda a ir além do ciclo vicioso dos significados cotidianamente adotados:

Eu andava atrás do vivido no círculo vicioso das palavras, até que surgisse algo que eu antes não conhecia. Em paralelo à realidade, a pantomima das palavras entrou em ação. Ela não respeita nenhuma dimensão real, encolhe as coisas principais e estica as secundárias. O círculo vicioso das palavras ensina ao vivido, subitamente, um tipo de lógica encantada. A pantomima é furiosa e permanece amedrontada e tão viciada quanto enfastiada. (MÜLLER, 2012, p. 18).

A linguagem é passível de desrespeitar a própria linguagem. As palavras podem surgir no mundo de modo desviante à própria norma. Semelhante a uma dança de vocábulos que não precisam de imposições gramaticais para serem validados. O

que interessa à palavra inventada é a tentativa de dar conta daquilo que existe na ordem da experiência, mas ainda não foi posto no nível da linguagem:

As palavras inventadas tomam ar, não sabemos o que elas permitem, às testamos. Elas pegam aquilo de que precisam. E rejeitam o que não permitem. Nada lhes é indiferente. Palavras têm o ouvido apurado, sua percepção as torna inteligentes. Mais inteligentes do que tudo o que preparamos na conversa com os objetos reais. Elas precisam do jogo de alternância e aproveitam a ligação ao real para se soltar. Na conversa com objetos reais, seu conteúdo cotidiano é incitado contra nós mesmos. A normalidade se irrita, é tirada do sério. No caminho para a escalação linguística, o normal se desprende. E quando se sedimenta de novo, é preciso obedecer à vontade do surreal. (MÜLLER, 2012, p. 134).

As palavras inventadas tomam fôlego de vida. Ao fazê-lo, elas passam a se comportar como quem tem o livre arbítrio para fazer suas próprias escolhas, determinar o que lhes serve ou não. Os novos vocábulos são exigentes, possuem ouvidos apurados, e sabem disso. A atuação deles tem como ambição causar irritação à normalidade. Para tanto, em meio ao jogo da alternância constante, nada lhes são indiferentes, nenhum prefixo ou sufixo.

Quando algo estilhaçado faísca, nasce um brilho obstinado, mas nunca um inteiro. E, quando ficamos parados no individual e pensamos no detalhe, tudo é feito de estilhaços. A coisa se quebra por si, para que se possa enxergar com precisão. E eu a quebro mais uma vez de um jeito diferente, para que eu possa escrever a respeito. Para que ganhe na palavra a dimensão que ela deve às coisas reais, que eu conheço. Entre o posicionamento em relação a elas e o posicionamento em relação à palavra, a frase se decide - até que ela, totalmente imaginada, consiga roçar um pouco no que realmente aconteceu. (MÜLLER, 2012, p. 112-113).

Dar permissão para que pantomimas se criem na língua é assumir a posição de que tudo é passível de (re)significação e dialogar cara a cara com os objetos reais da vida, aqueles objetos cuja densidade não cabe no dicionário, pois caso possível fosse, equivaleria a torná-la póstuma. Como resultado, o teor poético que se segue do emprego de pantomimas transpassa e marca a escrita e a vida de uma autora cujas obras outrora foram censuradas em seu país de origem.

Para além do diálogo com os objetos reais da vida, a concepção de “pantomima da linguagem” é útil ainda para saciar o que a autora nomeou “fome do olho”. De modo distinto à fome do corpo, o que satisfaz a “fome do olho” são os vocábulos que se originam da experimentação das palavras entre si. Fora disso, os termos voltam a receber seu valor comum, pois também há necessidade de tê-los assim para sobreviver, no cotidiano:

[...] Pois, no escrever é a fome do olho que está em jogo. A fome do olho devora as palavras até elas se ampliarem. A fome do olho e a ampliação são a imposição da frase, mais nada. Fora disso, as mesmas palavras repelem a

ampliação, fora disso elas seriam presunção, obscenidade. Para além da fome do olho, as palavras se tornam novamente comuns, elas encolhem de volta em seu valor de uso, na normalidade das pessoas que não escrevem. Por sorte é assim, todos precisam de palavras usualmente comuns para sobreviver ao dia, palavras que se mantêm fixas em si mesmas, senão não suportaríamos aquelas ampliadas. (MÜLLER, 2012, p. 112).

Antes que eu me debruce sobre o aprofundamento das pantomimas müllerianas, uma última recomendação se faz necessária. Embora nascida na Romênia, Herta Müller aprendeu a falar o romeno somente aos quinze anos de idade. O alemão foi sua língua materna e também a de todas as suas produções. A língua alemã dispõe de um traço característico que em muito pode ter favorecido o elaborar das pantomimas: as *Komposita* [as palavras compostas]. De forma distinta ao que ocorre em outras línguas, das quais português e inglês poderiam ser exemplos, a formação das palavras compostas no alemão resulta da união entre dois ou mais vocábulos que resultará em um novo.

Para demonstrar, retomo a pantomima da *Lebenstasche* já aqui mencionada. Trata-se da união entre *das Leben* [a vida] e *die Tasche* [a bolsa], ambas palavras possíveis e de uso cotidiano na língua. O novo vocábulo que elas originam, porém, não dispõe de tradução. Penso que a escolha pela língua alemã como a empregada na construção das pantomimas é pelo fato de que esta é um terreno fértil para essa dança de vocábulos.

Isto posto, a primeira pantomima mülleriana da qual me ocupo é a *die Herzschaufel*, a qual foi traduzida como “A pá de coração”, em *Tudo o que tenho levo comigo* (2009). A primeira associação que pode ser feita sobre a *Herzschaufel* diz respeito a seu formato:

Die Herzschaufel hat ein Schaufelblatt, das ist so groß wie zwei Köpfe nebeneinander. Es ist herzförmig und tief gewölbt, an die fünf Kilo Kohle oder der ganze Hintern des Hungerengels hätteb darin Platz. Das Schaufelblatt hat einen langen Hals mit einer Schweißnaht. Im Vergleich zu diesem großen Blatt hat Herzschaufel einen kurzen Stiel. Er endet in einem Querholz. (MÜLLER, 2011, p. 82).³⁶

O coração é vital ao ser humano, do mesmo modo em que, no que se trata da vida no campo, o trabalho e a agilidade também eram indispensáveis. Desse modo, a pá de coração reúne em si ambas as necessidades. Ao contrário do que se possa

³⁶ A pá de coração possui uma lâmina, tão grande, do tamanho de duas cabeças juntas. Tem forma de coração e um côncavo profundo, onde caberiam até cinco quilos de carvão ou o traseiro inteiro do Anjo da Fome. A lâmina tem um longo pescoço com uma soldadura. Em comparação com a grande lâmina, o cabo da pá de coração é curto e termina numa trave de madeira. (MÜLLER, 2009, p. 55).

supor, a pá não era um instrumento de trabalho, mas sim o que instrumentalizava os indivíduos. Sem a *Herzschaufel* era pouco provável sobreviver:

Ich bräuchte die Herzschaufel nicht. Aber mein Hunger ist auf sie angewiesen. Ich wünschte, die Herzschaufel wäre mein Werkzeug. Aber sie ist mein Herr. Das Werkzeug bin ich. Sie herrscht, und ich unterwerfe mich. Und doch ist sie meine liebste Schaufel. Ich hab mich gezwungen, sie zu mögen. Ich unterwürfig, weil sie ein besserer Herr zu mir ist, wenn ich gefügig bin und sie nicht hasse. Ich hab ihr zu danken, denn wenn ich fürs Brot schaufle, bin ich abgelenkt vom Hunger: Weil der Hunger nicht vergeht, sorgt sie dafür, dass sich das Schaufeln vor den Hunger schiebt. Das Schaufeln ist an erster Stelle beim Schaufeln, sonst packt der Körper die Arbeit nicht. (MÜLLER, 2011, p. 86).³⁷

A segunda pantomima da qual me ocupo é o título de um dos meus objetos: *die Atemschaukel* [Balanço de respirar]. Trata-se de um termo cuja significação não pode ser encontrada em notas e, por isso, na ausência de um equivalente, a versão em língua portuguesa, da obra, foi intitulada *Tudo o que tenho levado comigo*³⁸, frase de abertura do romance.

Enquanto gesto, Pastior deixou para além das cartas o espaço vazio de que comumente o luto costuma se apoderar e sobre o qual Herta Müller se apropriou com a fragilidade de quem questiona os limites do viver. Em um balanço, pode-se embalar a vida com leveza e sagacidade. No *Atemschaukel*, deve-se embalar as inquietações acerca do que torna o ser humano algo finito: a morte. A morte é imperativa, não permite aos indivíduos questioná-la ou reverter seu poder de ação. Diante da improbabilidade de dialogar com o que Suassuna definiu como o único mal irremediável, o que resta é buscar fazê-lo com o vazio que dela decorre:

Balanço de respirar [*Atemschaukel*] também é uma palavra por trás da morte de Oskar Pastior. Essa palavra também é uma pantomima, e o que mais balança nela é aquilo sobre o que Oskar Pastior e eu nunca conversamos: a diferença entre morte e perda. No balanço de respirar, se embala aquilo que tive que aprender com o desaparecimento de Oskar Pastior: não dá para conversar com a morte. Mas é preciso fazê-lo, com a perda. (MÜLLER, 2012 p. 142-143).

Por fim, a terceira pantomima mülleriana da qual lanço mão é o *der Hungerengel* [O Anjo da Fome]. Müller (2012) afirma que esse era o modo com que Pastior chamava a fome crônica (p. 120). A fome crônica pouco se assemelha à fome

³⁷ Eu não precisaria da pá de coração. Entretanto, minha fome depende dela. Eu gostaria que a pá de coração fosse a minha ferramenta. Mas ela é o meu senhor. A ferramenta sou eu. Ela manda, eu me submeto. Porém, mesmo assim ela é a minha pá preferida. Eu me obriguei a gostar dela. Sou submisso, porque ela é melhor senhor para mim quando eu simplesmente obedeco e não a odeio. Tenho de agradecer-lhe porque, quando trabalho com ela em troca de pão, me esqueço da fome. Como a fome não vai embora, a pá cuida para que o trabalho venha antes da fome. Ao se trabalhar com a pá, o trabalho com a pá deve vir em primeiro lugar, senão o corpo não aguenta. (MÜLLER, 2009, p. 57).

³⁸ *Alles, was ich habe, trage ich bei mir.* (MÜLLER, 2011, p. 7).

que se sente após ficar alguns períodos sem se alimentar. Trata-se de algo muito maior e intenso, inimaginável para quem não a vivenciou.

Em uma situação de extrema instabilidade, a fome crônica era um elemento constante. O *Hungerengel* se apresenta como alguém cujo poder sobre os demais é inquestionável. Sua autoridade lhe permitia advogar a favor do que deveria ou não ser feito para que mais um dia de vida fosse alcançado:

Immer ist der Hunger da.
Weil er da ist, kmm er, wann er will und wie er will.
Das kausale Prinzip ist das Machwerk des Hungerengels.
Wenn er kommt, dann kommt er stark.
Die Klarheit ist gross:
1 Schaufelhub - 1 Gramm Brot. (MÜLLER, 2011 p. 86)³⁹

O jovem Léo afirma que, segundo a máxima do Anjo da Fome, onde se carrega também se pode descarregar (MÜLLER, 2009, p. 97), isto é, durante os carregamentos de carvão ou cimento, diante da ausência de força física, alguns prisioneiros poderiam vir a óbito, e isso asseguraria a vitória do Anjo da Fome sobre eles.

2.1 Por que as imagens se posicionam?

Posto o atravessamento das questões tocantes ao manejo com a linguagem na escrita mülleriana, sobretudo para desvelar o mecanismo das pantomimas da linguagem dispostas nas obras da autora, ficou evidente que uma vez lançados no mundo, os vocábulos inventados instituem imagens. Deste momento em diante, aprofundar o entendimento acerca dessas imagens passa a ser o norteador. Afinal, o que permite afirmar que as imagens se posicionam?

A começar, compete às imagens uma atribuição incômoda, na mesma intensidade em que é necessária, isto é, a tarefa de nos fazer imaginar o inimaginável. Nesse sentido, Didi-Huberman (2020) adverte que, embora não se possa lançar mão do inimaginável em sua integridade, deve-se levar em consideração a dívida que todos nós temos com as palavras e imagens trazidas por alguns sujeitos deportados, elementos esses que traçam caminhos o até o que não se pode conceber:

³⁹ A fome está sempre ali.

Como está ali, ela vem quando e como quer.

O princípio de 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, 2009, p.55)

Para saber é preciso imaginar-se. Devemos tentar imaginar o que foi o inferno de Auschwitz no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar - o que é verdade -, já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas *devemos* imaginá-lo, esse imaginável tão pesado. Como uma resposta que se oferece, como uma dívida contraída para com as palavras e as imagens que alguns deportados arrancaram, para nós, ao pavoroso real da sua experiência. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 11).

O “apesar de tudo” que serviu como predicativo das imagens na obra de Didi-Huberman⁴⁰ se instaura como potencializador do caráter resiliente que essas imagens possuem. Todo e qualquer fragmento que tenha escapado ao silêncio traumático e à incredibilidade compulsória por parte do algoz é uma forma de testemunho contra a barbárie. Por isso, apesar de tudo, essas imagens, críticas por natureza, resistem para dar conta de denunciar. Ainda de acordo com Didi-Huberman (2020)

Estes pedaços nos são mais preciosos e menos apaziguadores do que todas as obras de arte possíveis, pois foram arrancados do que os tinha por impossíveis. Imagens *apesar de tudo*, portanto: apesar do inferno de Auschwitz, apesar dos riscos corridos. Em retribuição, devemos contemplá-las, assumi-las, tentar dar conta delas. Imagens *apesar de tudo*: apesar da nossa própria incapacidade de sabermos olhar para elas como elas mereciam, apesar do nosso próprio mundo repleto, quase sufocado, de mercadoria imaginária. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 11).

No terreno das pantomimas, como Müller (2012) reforça, não há dívidas com a literatura, mas sim com o vivido, seja o que foi vivido em sua própria pele ao tomar para si um posicionamento contrário ao regime ditatorial de Ceaușescu, seja pelas tentativas de perpetuar as denúncias de Pastior e, por consequência, de sua mãe. A dívida com o vivido busca na palavra um espaço de redenção. Trata-se de uma reivindicação subsequente, afinal de contas, dentro de um Estado de Exceção, qualquer gesto contrário poderia custar a vida a um indivíduo. Didi-Huberman (2020) coloca desta forma:

Arrancar uma imagem a isto, apesar disto? Sim, era preciso dar uma forma a este inimaginável, custasse o que custasse. Em Auschwitz, as possibilidades de evasão ou de revolta eram tão diminutas que a simples emissão *de uma imagem* ou de uma informação - um plano, números, nomes - tornava-se a própria urgência, um entre os últimos gestos de humanidade. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 22-23)

Imagens para adentrar o inimaginável, posto que esta é uma tarefa de caráter ético. Quanto ao modo de articulação, é relevante que se aproximem da alegoria em detrimento do símbolo, posto que, pelas palavras de Benjamin (2004), a distinção entre a expressão de um conceito e a expressão de uma ideia (p. 176):

⁴⁰ Alusão ao título de *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman (2020).

A diferença entre a representação simbólica e a alegórica está em que esta significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria ideia tornada sensível, corpórea. No caso da alegoria há uma substituição..., no do símbolo, o próprio conceito desce e integra-se no mundo corpóreo, e a imagem dá-o em si mesmo e de forma não mediatizada. (BENJAMIN, 2004, p. 179)

O simbólico está para a integração de si mesmo junto a ideia que representa, assim como a alegoria tem em si uma ideia distinta de si mesma, pois a noção de fragmento, ou ruína, é intrínseca a ela. Ainda em Benjamin:

As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas [...] o olhar saturnino daquela geração reconheceu os sinais da história. Nos seus monumentos, nas ruínas, escondem-se, segundo Agrippa Von Nettesheim, os animais saturninos. [...] O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. O que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objectivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade. Os literatos do Barroco devem ter entendido assim, como um milagre, a obra de arte (BENJAMIN, 2004, p. 193-194).

Isso posto, a primeira imagem para a qual meu olhar se inclina diz respeito ao antagonismo que recai sobre a alegoria do anjo. Um anjo torto que prediz destinos tortos. Não um anjo qualquer, como um desses que cai nas graças populares por representar bons presságios. Ao invés disso, esse é um anjo que vive na sombra e, por consequência, na contramão do altruísmo. O conjunto de características serve a Carlos Drummond e seu *Poema de 7 faces*⁴¹ tão bem como à alegoria do *Hungerengel*.

Ernani Chaves (2021) esclarece o afastamento entre a figura dos anjos na concepção de Benjamin e o quanto essa se distancia da tradição cristã:

Essas figuras angelicais não são, portanto, “anjos da guarda”, figuras tão importantes na tradição católica, que se opunham aos anjos decaídos, em especial a Lúcifer; a Satanas, símbolo do mal mais extremo. Os anjos protetores da tradição católica, cujos traços uma vasta iconografia nos mostra, são benfazejos, símbolos de proteção e pureza e invocados justamente, para nos proteger e nos livrar do mal. Não por acaso, em geral, são representados como crianças ou adolescentes. Os anjos de Benjamin, por sua vez, parecem dar inteira razão a Scholem, no que diz respeito ao seu afastamento crítico em relação à tradição cristã. (CHAVES, 2021, p. 55).

As figuras angelicais benjaminianas estão sob o signo de saturno, que é marcado pelo atraso e pela melancolia. A exemplo disso, o Anjo de Dürer, o anjo da

⁴¹ Carlos Drummond de Andrade publicou o *Poema de 7 faces* em 1930 na obra *Alguma Poesia*. Nos primeiros versos, o eu-lírico afirma que, ao nascer, um anjo torto foi quem selou seu destino. Esta é a contribuição para a alegoria do anjo desenvolvida no presente capítulo.

melancolia, fazendo jus ao título da obra de arte em que o artista alemão o retratou: a alegoria de um anjo sentado, cabisbaixo, em meio à desordem de todas as coisas.

O Anjo de Dürer, por exemplo, tem a marca da melancolia, estado de alma atribuído a Saturno. O anjo é desvirtuado de sua significação divina e celestial e levado ao tédio do acidioso. No exercício da arte a espera pela inspiração pode traduzir-se num tédio melancólico. (RIBEIRO, 2018, p. 98)

Nessa sequência, Susana Kampff Lages (2019) versa sobre os anjos que estão a serviço da melancolia. Essas imagens, segundo a autora, atravessam o pensamento de Walter Benjamin e têm como contribuição a percepção de melancolia traçada por Albrecht Dürer⁴²:

O tema do anjo constitui um ponto em torno do qual gravitará, quase que obsessivamente, o pensamento de Benjamin, que tem certamente de suas primeiras fontes de inspiração, não explícita, na imagem da melancolia *alada* düreriana, que, por sua vez, também aparece acompanhada de um anjo. (LAGES, 2019, p. 103).

O anjo de Dürer é o anjo da melancolia, fazendo jus ao título da obra de arte em que o artista alemão o retratou: a alegoria de um anjo sentado, cabisbaixo, em meio à desordem de todas as coisas:

O Anjo de Dürer, por exemplo, tem a marca da melancolia, estado de alma atribuído a Saturno. O anjo é desvirtuado de sua significação divina e celestial e levado ao tédio do acidioso. No exercício da arte a espera pela inspiração pode traduzir-se num tédio melancólico. (RIBEIRO, 2018, p. 98).

⁴² Teórico de arte alemão e um dos principais nomes do Renascimento nórdico.

[...] A figura do anjo, longe de apresentar-se em sua tradicional função de mensageiro benéfico de mensagens transcendentais, aparece como figura de uma efemeridade ameaçadora, por abrir em si um forte momento destrutivo, desestruturador. São, como sublinhou François Proust, anjos duplos: guardam e, ao mesmo tempo, expõem ao perigo, abrem e fecham portas, estabelecem uma ligação, mas também separam. Destruição, separação, morte - essas são as mensagens de que são portadores os anjos benjaminianos. (LAGES, 2019, p. 107).

O ponto de encontro entre a pantomima mülleriana do *Hungerengel* [Anjo da Fome] e os anjos benjaminianos recai sobre as mensagens de que ambos são portadores. Demarcado por nome próprio, grafado em letra maiúscula, em *Atemschaukel*, o *Hungerengel* exerce papel de antagonismo e se, por um lado, este anjo preserva traços comuns aos Deuses, tais como onipresença e onisciência, seu caráter e sua força de atuação estão alicerçados na direção oposta. Seu comportamento não beneficia ninguém além de si mesmo, e seu prazer reside em traçar batalhas nas quais seus oponentes sejam punidos com requintes de crueldade em prol de mais um dia de sobrevivência.

A palavra "Anjo da Fome" em *Atemschaukel* é caracterizada por um duplo significado. Para Leo, traz consigo a dicotomia das duas palavras de que é composto - "fome" e "anjo". Tal como a fome flagela o homem mas o anjo o protege, assim também há uma componente tormentosa e reconfortante na figura do "Anjo da Fome". (BOLOGA, 2010, p. 89)⁴⁴

Não se tem certeza, porém, se todos os sujeitos do campo estavam sob o comando do mesmo *Hungerengel* ou se, de modo semelhante ao que narra a cabala, cada indivíduo era conduzido pelo seu próprio anjo. Certamente, a segunda hipótese seria ainda mais desastrosas:

Wir waren beim Abladen immer zu zweit oder dritt. Den Hungerengel nicht mitgezählt, denn man war sich nicht sicher, ob es einen Hungerengel für uns alle gibt oder jeder seinen eigenen hat. Maßlos genähert hat er sich jedem. Er wusste, wo abgeladen wird, kann auch aufgeladen werden Mathematisch weitergedacht wäre das Ende entsetzlich: Wenn jeder seinen eigenen Hungerengel hat, dann wird jedesmal, wenn einer stirbt, ein Hungerengel frei. Dann würde es später nur doch verlassene Hungerengel geben, verlassene Herzschaufeln, verlassene Kohle. (MÜLLER, 2011, p. 84-85)⁴⁵

⁴⁴ Tradução minha. No original: Das Wort „Hungerengel“ in *Atemschaukel* ist von einer Doppelbedeutung gekennzeichnet. Es trägt für Leo die Dichotomie der beiden Wörter, aus denen es besteht – „Hunger“ und „Engel“, in sich. So wie der Hunger den Menschen plagt, der Engel ihn aber beschützt, so ist in der Gestalt des „Hungerengels“ sowohl eine quälende als auch eine tröstende Komponente vorhanden.

⁴⁵ Para descarregar, éramos sempre dois ou três. Sem contar o Anjo da Fome, pois não estávamos seguros se havia um Anjo da Fome para todos nós ou se cada um tinha o seu. Mas ele se aproximava de todos sem limite algum. Ele sabia que onde era feito um descarregamento podia haver também um carregamento. Pensando matematicamente, o final seria horrível: Se cada um tem seu próprio Anjo da Fome, então, cada vez que um morre, fica livre um Anjo da Fome. Assim, mais tarde haveria apenas Anjos da Fome abandonados, pás de coração abandonadas, carvão abandonado. (MÜLLER, 2009 p.56)

Nesse sentido, Bologna (2010) salienta que:

O Anjo da Fome não é verdadeiramente um anjo, o que ele deveria ser baseado na raiz da palavra “anjo”, mas sim mais demônio do que anjo. A palavra revela-se como pouco confiável, com efeito enganador e até mesmo intimidadora, não se pode confiar em um Anjo da Fome. (BOLOGA, 2010, p.90)⁴⁶

Todos os traços que lhe são predicativos são condizentes com a alegoria a que ele constitui, a fome crônica. Como pensar com amenidade em uma espécie de fome que desumaniza o sujeito, na proporção em que se intensifica? Uma fome que, dia após dia, tornou menos criteriosa as escolhas que impôs aos sujeitos para driblá-la, ainda que nenhuma das tentativas fossem efetivas. A exemplo disso, há o desejo de que o cimento [*Zement*] fosse comestível, posto que ele era manuseado diariamente e em quantidade; caso o fosse, daria conta da saciedade:

Man könnte bei Schwingen in den Himmel fliegen, weil der leere Magen in den Kopf steigt. Was wollen die Zementwächter mit ihrem Verdacht. Als Zwangsarbeiter hat man nichts als eine Pufoaika, einen Watteanzug, am Lieb und in der Baracke einen Koffer und ein Bettgestell. Wozu sollte man Zement stehlen. Man nimmt ihn nicht als Diebstahl mit, sondern als zudringlichen Dreck. Jeden Tag hat man seinen blinden Hunger, aber Zement kann man nicht essen. Man friert oder schwitzt, aber Zement wärmt nicht und kühlt nicht. Er schürt den Verdacht, weil fliegt und schleicht und klebt, weil er hasengrau, samtig und amorph ohne Grund verschwindet. (MÜLLER, 2011, p. 37).⁴⁷

Para mais, havia também a armadilha do próprio pão. Pouco pão para saciar uma fome demasiada, essa era uma das armadilhas do *Hungerengel*: ter a comida diante de si, ainda que em quantidade insuficiente, e não poder comê-la:

In die Brotfalle tappt jeder.
In die Falle der Standhaftigkeit beim Frühstück, in die Falle des Brottausches beim Abendessen, in die Falle der Nacht mit dem gesparten Brot unterm Kopf. Die schlimmste Falle des Hungerengels ist die Falle der Standhaftigkeit: Hunger haben und Brot haben, es aber nicht essen. Härter sein gegen sich selbst als tiefgefrorene Erde. Der Hungerengel sagt jeden Morgen: Denk an den Abend. (MÜLLER, 2011, p. 120).⁴⁸

⁴⁶ Tradução minha. No original: Der “Hungerengel” ist eigentlich kein Engel, was er auf Grund des Grundwortes “Engel” sein sollte, sonder er ist eher Dämon als Engel. Das Wort entpuppt sich als unzuverlässig, wirkt trügerisch und sogar bedrohlich; einen solchen Hungerengel kann man nicht vertrauen.

⁴⁷ Com a oscilação, poderíamos voar até o céu, pois o estômago vazio nos sobe à cabeça. O que pretendem os guardiões do cimento com suas suspeitas. Como trabalhador forçado, não se tem mais do que uma *pufoaika*, um traje de algodão, no corpo, e, no alojamento, uma mala e uma cama. Para que alguém iria roubar cimento. Algo que não se leva como produto de um roubo, mas como sujeira inoportuna. Todos os dias carregamos nossa fome cega, mas não é possível comer cimento. Tem-se frio ou calor, mas o cimento não esquenta nem refresca. Ele atíça as suspeitas, pois voa e se esgueira e gruda, e desaparece sem razão, de um cinza-lebre, aveludado e amorfo. (MÜLLER, ano p. 25-26)

⁴⁸ Todos caem na armadilha do pão. Na armadilha de manter-se firme durante o café da manhã, na armadilha da troca de pães durante o jantar, na armadilha da noite com o pão economizado debaixo do traveseiro. A pior armadilha do Anjo da Fome é a da firmeza: Ter fome e ter pão, porém não comê-

Em sua atuação, o *Hungerengel* dispunha de seus aliados. A inversão de papéis entre instrumentos e sujeitos - isto é, os primeiros subordinavam os segundos e não o contrário - era parte importante disso. Por isso, manter-se vigilante era algo fundamental, assim como cautela para desempenhar a função no serviço e, mais ainda, aos pensamentos, para que eles não roubassem as forças que deveriam ser aplicadas ao trabalho:

Ich habe keine Angst vor dem Schaufeln, sonder vor mir. Also davor, dass ich beim Schaukeln noch an etwas anderes denke, als dass ich schaufle. Das ist mir die erste Zeit manchmal passiert. Es zehrt an den Kräften, die man zum Schaufeln braucht. (MÜLLER, 2011, p. 87).⁴⁹

E se, porventura, essa máxima não fosse seguida com a mesma seriedade com que era imposta, o *Hungerengel* não hesitaria em aplicar suas penas:

Die Herzschaufel bemerkt sofort, wenn ich nicht ganz bei ihr bin. Dann schnürt eine dünne Panik mir den Hals zu. In den Schläfen klopft der nackte Zweitakt. Er greift sich den Puls wie eine Meute Klaxons. Ich bin kurz vor dem Zusammenbruch, im süßen Gaumen schwillt mir das Zäpfchen. Und der Hungerengel hängt sich ganz in meinen Mund hinein, an mein Gaumensegel. Es ist seine Waage. Er setzt meine Augen auf, und die Herzschaufel wird schwindlig, die Kohle schwimmt. Der Hungerengel stellt meine Wangen auf sein Kinn. Er lässt meinen Atem schaukeln. Die Atemschaukel ist ein Delirium und was für eins. Ich habe den Blick, da oben stille Sommerwatte, die Stickerei der Wolken. (MÜLLER, 2011, p. 87).⁵⁰

Ainda nas contribuições de Benjamin (2021) acerca do anjo, o autor afirma que “o anjo, no entanto, assemelha-se a tudo o que tive que me separar: das pessoas e, especialmente, das coisas. Ele habita as coisas que eu já não tenho. Ele as torna transparentes e atrás de cada uma me aparece aquele a quem elas estão destinadas” (p.21). É possível pensar, a partir disso, também na relação de subordinação imposta a Léo Auberg, em *Atemschaukel*, e o *Hungerengel*. Desde a deportação, muitas coisas lhe foram privadas, sendo o afeto familiar e a dignidade enquanto indivíduo algumas das mais importantes. Apoiado no “eu sei que você vai voltar” dito pela avó durante a

lo. Ser mais duro consigo mesmo do que a terra congelada. Todas as manhãs o Anjo da Fome nos fala: Pense na noite (MÜLLER, 2009, p. 122).

⁴⁹ Não tenho medo de trabalhar com a pá, mas de mim mesmo. Ou seja, medo de, enquanto trabalho com a pá, pensar em mais alguma coisa além do trabalho com a pá. Isso acontecia algumas vezes comigo no começo. Isso devora as forças que precisamos para o trabalho. (MÜLLER, 2009, p. 57).

⁵⁰ A pá de coração percebe no mesmo instante quando não estou inteiramente ali. E um pânico sutil me aperta a garganta. Nas têmeoras bate nu o duplo compasso. Ele transforma o pulso numa orquestra de buzinas. Estou a ponto de desfalecer, sinto a úvula inchar-se no céu da boca adocicado. E o Anjo da Fome se pendura bem dentro da minha boca, no meu véu palatino. É a sua balança. Ele abre os meus olhos e a pá de coração se desequilibra, vejo o carvão embaçado. O Anjo da Fome coloca meu rosto sobre seu queixo. Embala minha respiração. O balanço da respiração é um delírio, e que delírio. Levanto o olhar: lá em cima, um verão estático de algodão, o bordado das nuvens. (MÜLLER, 2009, p. 56-57) .

despedida, Léo não teve outra opção a não ser lutar, todos os dias e ainda que com desvantagem, contra um inimigo incansável:

Der Hungerengel denkt richtig, fehlt nie, geht nicht weg, kommt aber wieder, hat seine Richtung und kennt meine Grenzen, weiss meine Herkunft und seine Wirkung, geht offenen Auges einseitig, gibt seine Existenz immer zu, ist ekelhaft persönlich, hat einen durchsichtigen Schlaf, ist Experte für Meldekraut, Zucker und Salz, Läuse und Heimweh, hat Wasser im Bauch und in den Beinen.

Mehr als Aufzählen kann man nicht.

Wenn du nicht lockerlässt, meinst du, es sei nur halb so schlimm. Aus dir spricht bis heute der Hungerengel. Egal was er sagt, die Klarheit bleibt gross:

1 Schaufelhub = 1 Gramm Brot. (MÜLLER, 2011 p.91)⁵¹

Conforme mencionei anteriormente, um traço estilístico comum à escrita de Herta Müller é a relação entre sentimentos e coisas. Firmado nisso está o fato de que os instrumentos de trabalho exigiam mais cuidado no manuseio do que os sujeitos que os utilizavam. Assim, duas imagens müllerianas que bem ilustram tal aspecto são o *Zement* [cimento], que não vem a ser uma pantomima da linguagem, todavia oferece contribuições enquanto imagem dialética, e a *Herzschaufel* [pá de coração].

Foi através de uma conversa que Pastior confessou a Herta Müller a atuação incômoda do cimento durante o trabalho no campo. A autora esclarece que “o cimento é o pó cinza, absolutamente banal, dos canteiros de obras. Cimento é caro, há revistas. Trabalhar com cimento no canteiro de obras é trabalho pesado do medo” (MÜLLER, 2012 p.134). Uma presença inconveniente, assim como a sujeira, os piolhos e a fome, e tão persistente quanto a saudade:

No campo, sempre estávamos sujos de todos os trabalhos. Mas nenhuma sujeira era tão incômoda quanto o cimento. Cimento é tão inevitável quanto o pó da terra, não vemos de onde ele vem, pois ele já está lá. Fora a fome, somente as saudades são tão rápidas na cabeça do homem quanto o cimento. E ela também nos despoja de tal maneira que é possível se afogar nela. Acho que só há uma coisa mais rápida na cabeça do que o cimento - o medo. (MÜLLER, 2012 p. 136/137)

Dentre todos os materiais, o cimento era o único que nunca bastava. Era imprescindível ser mais ágil que ele, dado que suas possibilidades de dissipação eram inúmeras e os desperdícios acarretavam punições:

⁵¹ [...] O Anjo da Fome está certo em seu pensamento, não falta nunca, não vai embora, mas volta sempre, tem sua direção e conhece meus limites, conhece minha origem e seu efeito, anda de olhos abertos e unilateralmente, reconhece a sua existência, é nauseantemente pessoal, tem um sono transparente, é especialista em erva-armoles, açúcar e sal, piolhos e nostalgia, tem a barriga e as pernas cheias d'água. Não há nada a fazer além de enumerar. Se você não facilitar as coisas, você pensa, não vai ser tão ruim assim. Até hoje, o Anjo da Fome fala de dentro de você. Não importa o que diz, ele é sempre muito claro: 1 movimento completo com a pá = 1 grama de pão. (MÜLLER, 2009, p. 60)

Zement reichte nie. Kohle gab es mehr als genug. Auch Schlackoblocksteine, Schotter und Sand gab es genug. Der Zement aber ging immer aus. Er wurde von sich aus weniger. Man musste sich in acht nehmen vor dem Zement, er konnte zum Alptraum werden. Nicht nur von sich aus, sogar in sich selbst konnte Zement verschwinden. Dann war alles voller Zement, und es war kein Zement mehr da.

Der Brigadier schrie: Auf Zement muss man aufpassen.

Der Vorarbeiter schrie: Zement muss man sparen.

Und wenn der Wind ging: Zement darf nicht wegfliegen.

Und wenn es regnete oder schneite: Zement darf nicht nass werden. (MÜLLER, 2011, p. 36)⁵²

Como toda e qualquer ferramenta que atua a serviço do *Hungerengel*, o Zement dificultava, e muito, a vida dos trabalhadores que o manuseavam:

Zementsäcke sind aus Papier. Das Zementesackpapier ist dünn für einen vollen Sack. Man kann den Sack allein oder zu zweit tragen, am Bauch oder an seinen vier Ecken packen - er reisst. Mit einem zerrissenen Sack kann man Zement nicht mehr sparen. Bei einem trockenen zerrissenen Zementsack läuft die Hälfte auf den Boden. Bei einem feuchten zerrissenen Zementsack bleibt die Hälfte am Papier kleben. Man kann es nicht ändern, je mehr Zement spart, um so mehr Zement verausgabt sich der Zement. Der Zement ist ein Betrug wie Straßenstaub, Nebel und Rauch - er fliegt in der Luft, kriecht auf der Erde, klebt an der Haut. Überall ist er zu sehen und nirgends zu fassen. (MÜLLER, 2011, p. 36).⁵³

Por fim, em se tratando da instrumentalização do sujeito, há a já mencionada *Herzschaufel*. O trabalho com a pá era penoso e exigia habilidade e concentração. Não seria custoso pensar que essa era outra armadilha traçada pelo *Hungerengel*, isto é, ter que manter-se vigilante ao manuseio da *Herzschaufel*, a despeito de qualquer fraqueza física:

Mit der einen Hand packt man den Hals und mit der anderen das Querholz oben am Stiel. Aber ich würde sagen, unten am Stiel. Denn bei mir ist di Herzschaufel oben, und der Stiel ist die Nebensache, also seitlich oder unten. Also packe ich das Herzblatt oben am Hals und das Querholz unten am Stiel.

⁵² O cimento nunca bastava. O carvão era mais do que suficiente. Os blocos de escória, entulho e areia também eram suficientes. O cimento, porém, sempre acabava. Ele se extinguia sozinho. Era necessário tomar cuidado com o cimento, ele podia tornar-se um pesadelo. Não somente a partir de si mesmo, mas também em si mesmo, o cimento podia desaparecer. E então tudo ficava cheio de cimento, e já não sobrava mais cimento algum.

O comandante gritava: É necessário ter cuidado com o cimento.

O contramestre gritava: É necessário ser econômico com o cimento.

E quando ventava: O cimento não pode sair voando.

E quando chovia ou nevava: O cimento não pode ficar molhado. (MÜLLER, 2009 p. 25)

⁵³ Os sacos de cimento são feitos de papel. O papel do saco de cimento é fino demais para um saco cheio. Seja carregando-o sozinho ou em duplas, apoiado na barriga, ou segurando-o pelas quatro pontas — ele rasga. Com um saco rasgado não é mais possível economizar cimento. Com um saco de cimento seco rasgado, escorre a metade para o chão. Com um saco de cimento rasgado e úmido, fica a metade grudada no papel. Não é possível mudar isso, quanto mais cimento se economiza, mais cimento se gasta. O cimento é uma fraude, como poeira de estrada, névoa e fumaça — ele voa pelo ar, rasteja para dentro da terra, gruda na pele. É possível vê-lo por todos os lados, e impossível pegá-lo. (MÜLLER, 2009 p. 25)

Ich halte die Balance, die Herzschaufel wird zur Schaukel in meiner Hand, wie die Atemschaukel in der Brust. (MÜLLER, 2011, p. 82).⁵⁴

Essas imagens explanadas acima são exemplos de resiliência em suas tentativas de não apagamento e também de denúncia contra a barbárie. Tornar acessível o poder de atuação delas implica em estudar a história a contrapelo, sobretudo para compreender uma origem que nada tem a ver com o uso popular do termo.

De modo usual, a palavra “origem” faz referência à gênese de um processo contínuo. No entanto, enquanto conceito benjaminiano, o sentido que o termo recebe nada tem a ver com o nascimento das coisas. Didi-Huberman (2020) esclarece que, em Benjamin, a “origem” não é nem ideia e nem “fonte”, isto é, não se trata de uma ideia da razão abstrata, bem como não diz respeito a uma fonte de razão arquetipal. Essa seria, então, diretamente ligada àquilo que está em vias de transformar-se, prestes a “vir a ser”. “(...) é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer” (p. 170). O autor afirma ainda, em torno de Benjamin:

[...] A origem surge até nós como um sintoma. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre aberta, como diz tão bem Walter Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 171).

Não havendo relação com a gênese das coisas, mas sim com a formação crítica, a origem se apresenta como um sintoma. Há contido em si o caráter catastrófico de romper com o ciclo normal do rio, causando movimentação oposta a ele. O que se segue, a partir disso, é justamente que surja, na superfície, corpos outrora esquecidos. Trata-se de uma movimentação constante e inacabada. Nas palavras de Ribeiro (2015):

Essa origem é, portanto, dinâmica, móvel, não se deixa fechar por nenhuma tentativa de totalidade. É processo intermitente que impede qualquer modelo de fechamento, é um projeto que, quando ameaça findar, aponta para outra direção (RIBEIRO, 2015, p. 4).

⁵⁴ Com uma mão segura-se o pescoço, e com a outra a trave na parte superior do cabo. Mas eu diria que é a parte inferior. Já que para mim a pá de coração está em cima e o cabo é um acessório, ou seja, está do lado ou embaixo. Enfim, pego a lâmina de coração em cima, pelo pescoço, e a trave embaixo, no cabo. Mantenho o equilíbrio, a pá de coração transforma-se num balanço em minhas mãos, como o balanço da respiração dentro do peito. (MÜLLER, 2009 p.55)

A origem benjaminiana escapa a qualquer tentativa de remate e, ao fazê-lo, se ocupa daquilo que se encontra em vias de transformação, além de contribuir de forma direta com o advento da formação crítica, uma vez que é a crítica que torna possível o romper o “curso normal do rio” e trazer à tona “os corpos esquecidos”. Trata-se de uma movimentação contínua e inacabada, um convite constante a romper com o fluxo normal e linear do rio a partir de contribuições que mantenham o “turbilhão” em vigor. É através das imagens que resultam a partir desta movimentação que a dialética encontra espaço para se efetivar.

É preciso ter em vista a potência abarcada pelas imagens, seu caráter de denúncia. Por elas, o inimaginável ganha contornos minimamente inteligíveis, os quais, de tão pungentes, escapariam à uma mente sã. A ausência de imagens que sejam leais a este fim, por outro lado, coloca nas mãos do malfeitor a segurança necessária para fazê-lo supor que suas ações não lhe renderam qualquer penalidade, sobretudo dentro de um Estado de Exceção, em que a perversidade é o imperativo.

Ao atribuir à linguagem o direito de se reinventar, a experimentação que desemboca em vocábulos, Müller corrobora com a formação das imagens dialéticas, as quais preenchem não somente as lacunas da história, mas também as lacunas do seu próprio viver.

Além disso, a autora coloca o leitor diante da tarefa incômoda e intransferível de enxergar as imagens com a criticidade que se exige para reconhecer a potência carregada por elas. O cimento, *der Zement*, como um pó inconveniente e persistente, tão volátil que escapa no ar com sua rapidez assustadora; o mesmo cimento podia estar em todos os lugares, impregnado. Por ele, todas as atenções deveriam ser redobradas, pois, por si só, ele nunca era o bastante. As armadilhas do cimento eram inúmeras e se estendiam a todo o seu processo de manuseio: desde o cuidado para que o saco de papel não rompesse, até o evitar que ele desaparecesse camuflado ao vento.

Uma pá de trabalho cujo formato fazia lembrar a única coisa que poderia ser vital, a força de trabalho; as imposições de manuseio postas pela *Herzschaukel*, o carregamento e descarregamento no ritmo sincronizado, tão bem como o ritmo compassado das batidas do coração - a presença da pá era tão persistente que, ao jovem Leo, ela parece, assim como o *Hungerengel*, ser capaz de vigiar os seus pensamentos para que eles não sejam levados para longe, para um lugar em que o trabalho não seja a única prioridade.

Por fim, há a atuação impiedosa de um anjo que trabalhava a serviço da fome crônica. Aliás, conforme já mencionei, essa é uma alegoria que em nada se aproxima da concepção cristã e causa impacto justamente pela atuação desafetuosa e perversa. À primeira vista, o *Hungerengel* pode gerar dúvidas sobre o teor de suas ações. Conforme Leo Auberg descreve, predominam as exigências feitas por ele, as humilhações desmedidas em troca de qualquer coisa que traga saciedade, que silencie os comandos do *Hungerengel*. Qualquer coisa. Ervas-armoles, cascas de batata retiradas do lixo, o desejo pelo cimento como um pó comestível. Mesmo que, no fundo, o Anjo da Fome soubesse que suas chances de obter vitória, dentro daquele contexto, eram muito maiores do que driblar a fome crônica.

2.2. Considerações sobre o trauma

Para além de terem sido escritos pela mesma autora e do trabalho primoroso com a linguagem, o elo comum aos meus dois objetos de análise se estende às questões tocantes ao trauma. É importante começar a pensar, a partir desse ponto, que o empenho aplicado em instituir uma linguagem que seja abrangente ao que ficou marcado na ordem da experiência, mas que não no nível das palavras, tão bem como o desejo por diluir as fronteiras entre literatura e vivido, desencadeia algo além das pantomima. Trata-se de uma movimentação que aponta para questões traumáticas. Em vista disso, a teoria cunhada por Freud acerca do trauma e sua teorização acerca da memória me oferecem valorosas contribuições.

Existe um abismo colossal entre o pensar e as manifestações dele, sejam elas de qualquer ordem. Frente à consciência, é neste lugar de difícil acesso que todas as vivências se recolhem. Tanto as boas memórias quanto as mais dolorosas recebem acolhimento e ambas devolvem ao indivíduo traços que podem ser evidenciados em suas ações. O respaldo que o trauma oferece recai sobre o segundo grupo, o das memórias de dor, e este é também o que me oferece contribuições nesta parte do trajeto. A começar, é importante ter em vista o que se trata, com exatidão, esse abismo que escapa à consciência. Nesse sentido, Roudinesco (2019) coloca em palavras singelas:

- *O que é, exatamente, o inconsciente?*
- Ele se parece com um *Iceberg* Sabe, aquela montanha de gelo que vemos acima do mar, perto do Polo Norte: um bloco congelado à deriva, pontudo, encorpado, facetado ou corroído. Imagine por um instante esse belo objeto inerte, com uma parte mergulhada na profundidade do oceano, enquanto a outra fica acima da superfície da água. As duas partes são diferentes: aquela

invisível, e também mais perigosa, porque permanece encoberta. (ROUDINESCO, 2019, p. 11)

E afirma ainda que:

É isto o inconsciente: a parte submersa da montanha branca, composta de vários níveis, com trincheiras, passarelas e labirintos. Podemos compará-la a uma casa flutuante cujos contornos não conseguimos definir, mas cuja presença sentimos. (ROUDINESCO, 2019, p. 13)

A analogia entre o *iceberg* e o inconsciente não poderia ter sido mais acertada. Existe uma expressão usada popularmente para se referir às situações em que os problemas em questão são muito mais densos do que se possa supor: “É só a ponta do *Iceberg*”. Trata-se de um modo de dizer, a quem está de fora, que aquilo que se mostra é apenas um recorte sucinto do todo ou que não é o suficiente para chegar a qualquer conclusão. De modo semelhante, com respeito à subjetividade, o que apresenta às claras e em cada sujeito é somente uma parte do que realmente reside onde não se pode acessar com facilidade.

O inconsciente é o lugar de todas as vivências instauradoras de subjetividade, e compreender o modo como essas se comportam é o que me faz lançar luz sobre a teoria freudiana do trauma. Cabe ressaltar que, com o passar dos anos, os olhares sobre tal modelo teórico trouxeram diversas modificações em seu formato de aplicação. A princípio, a ocupação deste era em abordar as histerias afetadas por recordações do passado mantidas na memória, por vezes relacionadas às experiências de abuso sexual, o que denota seu caráter patogênico. Posteriormente, após a ampliação do campo de trabalho, os olhares se voltaram para a averiguação da realidade psíquica e, então, é abandonada a busca por cenas de abuso sexual infantis que pudessem ter sido responsáveis por causar o trauma. Isso abre caminhos para o conceito de transferência, no qual a recordação se manifesta através do ato de repetir a ação com o desígnio de trazer à consciência as ações recalçadas. O conceito de transferência, então, pouco a pouco, passou a permear as relações terapêuticas:

É natural que em primeira linha nos interesse a relação desta compulsão de repetição com a transferência e a resistência. Logo notamos que a transferência mesma é somente uma parcela de repetição, e que a repetição é transferência do passado esquecido, [transferência] não só para o médico, mas para todos os âmbitos da situação presente. (FREUD ([1914 a] 2010, p. 5)

Freud ([1914a] 2010) salienta ainda que a repetição atua como um mecanismo que se favorece da resistência e, a partir de então, as resistências determinam a sequência do que será repetido. É do arsenal do passado que o doente retira as armas

com que se defende do prosseguimento da terapia, as quais temos de lhe arrancar peça por peça. (p. 6):

Vimos então que o analisando repete em vez de lembrar, repete sob as condições da resistência; agora podemos perguntar: o que repete ou atua ele de fato? A resposta será que ele repete tudo o que, das fontes do reprimido, já se impôs em seu ser manifesto: suas inibições e atitudes inviáveis, seus traços patológicos de caráter. Ele também repete todos os seus sintomas durante o tratamento. (FREUD ([1914 a] 2010, p. 5)

As vivências introjetadas no inconsciente são resguardadas a sete chaves e o processo de tentar resgatá-las é árduo. Não poucas vezes, o sujeito as dissimula através da repetição, e o grau do repetir se intensifica de forma compatível com o resistir: quanto mais intensos os atos de repetição, maiores são as resistências. Em Herta Müller, na obra *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio* (2012), o ensaio dedicado à mãe da autora dispersa elementos que são capazes de ilustrar tanto o resistir quanto o repetir. A resistência da mãe se manifesta no silêncio que não pode ser irrompido acerca das experiências a que foi submetida no campo de trabalho. Quando pequena, porém, a autora recorda de comportamentos que sua mãe reproduzia com certa frequência: a forma com que cortava as batatas com a casca bem fina para garantir que não houvesse desperdício, o pentear o cabelo e falar sobre o quanto era assustador o surto de piolhos do qual os prisioneiros eram vítimas e, na hora de ir colocá-la para dormir, as histórias que eram contadas sobre o frio desumanizante do campo em nada ajudavam a embalar o sono, muito pelo contrário, instigavam a culpa.

Cabe salientar ainda, no que corresponde às mudanças sofridas pela teoria com o passar do tempo, uma adição específica ao tratamento analítico tida como “contratransferência”, que estabelece uma distância para com o passado e, em contrapartida, a aproximação do momento do “agora”. Embora as recordações individuais relacionadas às histórias de vida tenham sido desprivilegiadas no âmbito da terapia central, essas ainda se mantiveram como algo que necessitava ser abordado na esfera de traumatização de pessoas. Werner Bohleber (2007) admite que Freud voltou a se ocupar do tema do trauma muitas vezes, sendo levado a isso principalmente pela catástrofe da Primeira Guerra Mundial e pela barbárie do nacional socialismo que se anunciava, porém, nunca sistematizou uma teoria do trauma. Os inúmeros acontecimentos desastrosos que marcaram o século XX, tais como a Guerra e o Holocausto, causaram sérios danos psíquicos e fez-se necessário, então, que um

novo olhar fosse lançado para essas traumatizações a fim de compreendê-las de uma forma mais concreta.

Trata-se de um trajeto que desembocou na concepção que oferece maiores contribuições ao presente trabalho e que contempla todos os aspectos que foram contemplados acima: “O modelo de trauma das relações objetais”. Atribui-se o nome de “objeto” a tudo que se materializou na ordem do vivido: o que foi visto, ouvido, sentido. Em outros termos, os objetos são todas as experiências com as quais os indivíduos estabeleceram relação. Sejam esses objetos bons ou ruins, ambos são incorporados ao psiquismo. Ocorre, porém, que eles originam traços diferentes: ao passo que as nossas relações com os objetos ruins resultam de experiências traumáticas às quais fomos submetidos.

Quando Freud defende a importância de *Recordar, repetir e elaborar*⁵⁵, ele está se referindo à tentativa de acessar estes objetos que ficam recalçados, por vezes distantes do domínio da consciência do indivíduo, mas que se manifestam, retornam de forma reiterativa, até que de fato se tenha condições de compreendê-los e elaborá-los. Conforme Bohleber (2007):

A díade comunicativa entre o self e seus objetos internos bons se rompe, levando a um estado de absoluta solidão interna que traz consigo um estado de desconsolo externo. O objeto interno bom, mediador empático entre o self e o meio ambiente, emudece, e a confiança na presença permanente de bons objetos, que cria a expectativa de empatia com o semelhante, é destruída [...] (BOHLEBER, 2007, p. 154-155).

Observar todo o trajeto percorrido por Léo Auberg, protagonista de *Tudo o que tenho levo comigo* (2011), auxilia a ilustrar parte disso. A começar, no momento de se despedir da família, o jovem ouve da avó uma frase que ocupou seus pensamentos e lhe serviu como um objeto bom: “eu sei que você vai voltar”. O apego a esta memória afetiva impulsionou o jovem a manter-se vivo durante cinco anos sob condições insalubres. Foram, porém, cinco anos sem qualquer contato familiar que não fossem as lembranças. Para a família, as chances de que Léo voltasse para casa eram remotas, sobretudo porque as chances de sobreviver a uma situação como essa eram poucas. Todo o contexto favorecia a vitória do Anjo da Fome.

Pouco tempo antes da libertação, chegaram às mãos do jovem algumas correspondências que haviam sido enviadas pela família, mas que não haviam sido

⁵⁵ Título original *Erinnern, wiederholen und ducharbeiten*

entregues. Um dos cartões ficou encarregado de dar a Léo a notícia sobre o nascimento de seu irmão, a quem ele vai chamar de irmão substituto:

An der Karte ist mit weißem Zwirn ein Foto angenäht, akkurat gesteppt mit der Nähmaschine. Auf dem Foto ist ein Kind. Tur schaut mir ins Gesicht, und ich schau auf die Karte, und das angenähte Kind auf der Karte schaut mir ins Gesicht, und von der Schranktür schaut uns allen Stalin ins Gesicht. Unter dem Foto steht:

Robert, geb. am 17. April 1947. (MÜLLER, 2011, p. 211-212).⁵⁶

E o impacto da notícia pode ser percebido ainda no trecho seguinte:

Es ist die Handschrift meiner Mutter. Das Kind auf dem Foto hat eine gehäkelte Haube und eine Schleife unterm Kinn. Ich lese noch einmal: Robert, geb. am 17. April 147. Mehr steht nicht da. Die Handschrift gibt mit einen Stich, das praktische Denken der Mutter, das Platzsparen durch das Kürzel GEB. für geboren. Mein Puls klopft in der Karte, nicht in der Hand, in der ich sie halte. Tur legt mir die Postliste und einen Bleistift auf den Tisch, ich soll meinen Namen suchen und unterschreiben. Er geht zum Ofen, spreizt die Hände und horcht, wie das Teewasser summt vor den Augen die Rubriken, dann die Buchstaben. Dann knie ich am Tischrand, lasse die Hände auf den Tisch fallen und das Gesicht in die Hände und schluchze. (MÜLLER, 2011, p. 212)⁵⁷

Este talvez seja o momento em que o jovem se dá conta de que as palavras da avó se diluíram com o tempo, da mesma forma em que o cimento é capaz de desaparecer em meio ao vento e, por isso, é necessário o cuidado para com ele na hora de manejar. No lugar da falta de notícias, a família instituiu um novo irmão que fez com que Léo sentisse que sua ausência já havia sido superada:

Der Wind hat eine scharfe Sense. Ich habe keine Füße, ich gehe auf den Wangen und habe bald keine mehr. Ich habe nur das angenähte Kind, es ist Ersatzbruder. Meine Eltern haben sich ein Kind gemacht, weil sie mit mir nicht mehr rechnen. So wie die Mutter geboren mit GEB. abkürzt, würde sie auch gestorben mit GEST. abkürzen. Sie hat es schon getan. Schämt sich die Mutter nicht mit ihrer akkuraten Steppnaht aus weißem Zwirn, dass ich unter der Zeile lesen muss:

Meinetwegen kannst du sterben, wo du bist, zu Hause würde es Platz sparen. (MÜLLER, 2011, p. 213)⁵⁸

⁵⁶ No cartão vem costurada com linha branca uma foto, cuidadosamente pespontada com máquina de costura. Na foto, vê-se uma criança. Tur olha para meu rosto e eu olho para o postal, e a criança costurada no postal olha para meu rosto, e da porta do armário Stálin olha para o rosto de todos nós. Debaixo da foto está escrito:

Robert, nasc. em 17 de abril de 1947. (MÜLLER, 2009, p.143).

⁵⁷ É a letra da minha mãe. A criança na foto usa um gorro de tricô e um laço debaixo do pescoço. Leio novamente: Robert, nasc. em 17 de abril de 1947. Nada mais, além disso. A letra manuscrita me dá uma punhalada: o pensamento prático de minha mãe, economizar espaço com a abreviatura NASC. em vez de nascido. Meu pulso lateja no postal, não na mão com a qual eu o seguro. Tur põe sobre a mesa, diante de mim, a lista de correio e um lápis, devo procurar meu nome e assinar. Ele vai até a estufa, estica as mãos e escuta o murmúrio da água do chá e os assobios das lebres no fogo. Primeiro as colunas embaçam diante dos olhos, depois as letras. Ajoelho-me junto à mesa, deixo as mãos caírem sobre ela, o rosto nas mãos, e choro. (MÜLLER, 2009, p. 143).

⁵⁸ O vento possui uma face afiada. Não tenho pés, caminho sobre as faces e em breve não terei nem faces. Tenho apenas a criança costurada, ele é o meu irmão substituto. Meus pais fizeram um filho porque não contam mais comigo. Assim como a minha mãe abrevia nascido com NASC., ela também abreviaria morto com MOR. Ela já o fez. Minha mãe não se envergonha, com seu cuidadoso pesponto

O regresso à casa da família também lhe trouxe sentimentos que prejudicaram as boas lembranças sobre como as coisas eram antes da deportação. Embora a estrutura da casa estivesse igual, os sentimentos já não pareciam os mesmos e o jovem se sentia tratado com indiferença:

Dass alles hier zu Hause nicht anders sein kann, weil es bei sich geblieben ist. Alles, ausser mir. Zwischen den heimatsatten Leuten war ich vor Freiheit schwindlig. Mein Gemüt war sprunghaft, auf Absturz und hündische Angst dressiert, mein Hirn auf Unterwerfung angewiesen. (MÜLLER, 2011, p. 266)⁵⁹

Não havia qualquer possibilidade de, após cinco anos de trabalho no campo, o Jovem Léo fazer uma viagem no tempo para preservar os mesmos traços de personalidade que tinha quando foi retirado do seio da família. As vivências lhe moldaram o caráter para a submissão, a liberdade lhe parecia densa demais para suportar. Somado a isso, seu reencontro familiar foi desajustado e surpresa em tê-lo de volta. Não havia mais esperança de que seu retorno fosse possível. Do mesmo modo que ele precisou se adequar a realidade de trabalho forçado, seus entes se adaptaram a viver sem ele. E a noção é reforçada ainda neste trecho:

Ich war schon seit Monaten mit den Füßen daheim, wo niemand wusste, was ich gesehen hatte. Und es fragt auch keiner. Erzählen kann man nur, wenn man wieder den abgibt, von dem man erzählt. Ich war froh, dass keiner etwas fragte, und insgeheim kränkte es mich. Der Grossvater hätte mich bestimmt etwas gefragt. Er war seit zwei Jahren tot. Im Sommer nach meinem dritten Frieden war er Nierenversagen gestorben und bleib bei den Toten, anders als ich. (MÜLLER, 2011, p. 270)⁶⁰

A família instituiu o pacto de silêncio contra as experiências de Léo. Um acordo unilateral, em que o silêncio acerca da experiência, desta vez, não partiu da vítima, mas sim de um desejo familiar em não querer ouvir. Não ter que lidar com o inimaginável. Diante disso, para Léo, há o alívio em não ter que relembrar minuciosamente a barbárie para contar sobre ela, mas há também a angústia por não ser perguntado a respeito.

de linha branca, de que eu tenha de ler sob a linha: Por mim, você pode morrer aí onde está, economizaria lugar em casa. (MÜLLER, 2009, p. 144).

⁵⁹ Que aqui em casa tudo isso não podia ser outra coisa, porque se manteve idêntico. Tudo, com exceção de mim mesmo. Entre as pessoas saciadas de pátria, eu tinha vertigens diante da liberdade. Meu ânimo era inconstante, adestrado para a queda, e um medo canino, meu cérebro estava acostumado à submissão. (MÜLLER, 2009, p. 179).

⁶⁰ Eu já estava havia meses em casa, onde ninguém sabia o que eu tinha presenciado. E ninguém perguntava. Só é possível contar quando somos capazes de transmitir nossas experiências. Eu achava bom que ninguém perguntasse nada, mas no fundo aquilo me doía. Meu avô com certeza teria perguntado algo. Ele morrera fazia dois anos. No verão, após a terceira paz, ele morrera de falência dos rins e, diferentemente de mim, ficou com os mortos. (MÜLLER, 2009, p. 182).

Para além da fome crônica, Léo tinha a esperança de ser reintegrado ao lar com um afeto familiar que fosse capaz de nutrir a fome da desumanização, que devolvesse a ele sua subjetividade através da mesma afeição da qual ele partilhou por dezessete anos. A mesma preocupação com a qual a família lhe ajudou a preparar as malas com o que tinham, mesmo sabendo que nada seria suficiente no ponto zero da existência.

Em decorrência da ausência de afetividade, há o retorno do comportamento repetitivo que não foi elaborado. A fuga contra a densidade da liberdade. Algum tempo depois, o jovem é convidado pelo tio a ir trabalhar em uma fábrica de caixotes. Visto que este era o tipo de trabalho que exige agilidade na hora da execução, ele passa a exercer a mesma postura que lhe era exigida no campo e rememora com frequência: *1 Schaufelhub = 1 Gramm Brot.* (MÜLLER, 2011, p. 86)⁶¹

Em últimas palavras

Os anos que tenho dedicado até aqui para tornar meu olhar sobre a escrita de Herta Müller cada dia um pouco mais atento, para que eu consiga ter acesso às obras da forma como elas exigem, me ofereceram maturidade para compreender que há muito mais profundidade no mundo do que se possa supor, sobretudo no universo das palavras.

Por vezes, quando diante do texto, pode-se assumir uma postura semelhante a que Müller traz como a dos moradores do vilarejo: bruta e literal, incapaz de ir para além do que está posto. Ler a vida através desta ótica pode cegar, pode ter efeito colateral penoso, afinal, como supor um viver em que não haja espaço para (re)significação? Para combater a brutalidade do viver e contornar silêncios quase impenetráveis é que as palavras potencializam seu caráter de resiliência, isto é, a possibilidade de alcançarem significações muito além do que a semântica já determinou.

A tarefa que Herta Müller desempenha na elaboração de vocábulos inventados é, antes de tudo, ética e política. Trata-se de do uso prático do caráter redentor que foi repassado a cada uma das gerações, bem como devolver à história os sujeitos que foram colocados à margem dela. A autora romeno-alemã constrói uma pantomima primorosa entre vivido e escrita, do modo como ela defende que deve ser. Trata-se

⁶¹ 1 movimento completo com a pá = 1 grama de pão (MÜLLER, 2009, p. 88).

de um esforço necessário para exteriorizar as experiências recalçadas onde o imaginável não pode chegar sem o auxílio das imagens.

Uma vez lançados no mundo e os novos vocábulos instituem imagens que convidam quem se coloca diante delas a dialogar, distante de qualquer traço de indiferença. Entretanto, esta tende a ser uma conversa desconfortável, embora necessária. É o que adverte o temperamento impiedoso do *Hungerengel*, os movimentos sincronizados com a *Herzschaukel* ou o tiquetaquear ensurdecido da *Lebenstasche*.

Chego à conclusão de que tenho sido convidada por estas palavras inventadas a, vez por outra, me permitir ser embalada por elas, a saciar minha própria fome do olho. Neste ímpeto, lancei mão de outras teorias, que foram apresentadas no presente trabalho, igualmente essenciais para tornar inteligível a potência que isso carrega.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto: tradução de Selvino J. Assmann. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 49-57. Tradução de Selvino J. Assmann.

AGAMBEN, Giorgio. O amigo. **Chão de Feira**, S/L, v. 10, n. /, p. 1-8, mar. 2009. Tradução de Bernardo Romagnoli Bethonico. Disponível em: <https://chaodafeira.com/>. Acesso em: 04 abr. 2020.

BARRETO, Matheus Jacob. **Herta Müller**: atemschaukel e seus silêncios. 2014. Disponível em:

<<https://www.olharconceito.com.br/colunas/exibir.asp?id=419&artigo=herta-muller-atemschaukel-e-seus-silencios%3E>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

BATISTA, J.B. O esquecimento do “outro” na história do Ocidente: uma abordagem do pensamento de Levinas. In: X Encontro Nacional de Filosofia da ANOF, São Paulo, 2002. Resumo expandido. Perspectiva filosófica, Vol. IX – nº18 39 – 51 Julho-Dezembro 2002.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. 2. ed. São Paulo: Editora 34 e Livraria Duas Cidades, 2013. p. 1-173. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves.

BENJAMIN, Walter. **Agesilaus Santander**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2021. Tradução de Helano Ribeiro.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. Tradução de João Barrento.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988. p. 284. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Lúcia Neri.

BLUME, Rosvitha Friesen. Herta Müller e o ensaísmo autobiográfico na literatura contemporânea em língua alemã. **Pandaemonium Germanicum**, [S.L.], v. 16, n. 21, p. 48-78, jun. 2013. FapUNIFESP (SciELO)

BOHLEBER, Werner. Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, V.41 Págs. 154-175 Mar.2007 < <http://rbp.org.br/>> acessado em 05 mar. 2021.

BOLOGA, Elvine. Sprache und Heimatlosigkeit in Herta Müllers Atemschaukel. México, maio 2010.

CHAVES, Ernani. Posfácio: sob o signo do anjo. In: BENJAMIN, Walter. **Agesilaus Santander**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2021. p. 43-43. Tradução de Helano Ribeiro.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo.

DÜRER, Albrecht. **Albrecht Dürer: the complete works**. The complete works. Disponível em: <https://www.albrecht-durer.org/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, Sigmund. "**O CASO SCHREBER" E OUTROS TEXTOS**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Tradução: Paulo César de Souza.

JAFFE, Naomi. **O que os cegos estão sonhando?** com o diário de Lili Jaffe [1944-1945]. São Paulo: Editora 34, 2012.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas: os delitos, os castigos, as penas**. 3. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2016. Tradução de Luiz Sérgio Henriques.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2005. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant.

MÜLLER, Herta. **Atemschaukel**. Frankfurt Am Main: Fischer, 2011.

MÜLLER, Herta. **Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012. Tradução de Claudia Abeling.

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

MÜLLER, Herta. **Herta Müller Collagen**. 2019. Disponível em: <https://www.nurgutebuecher.de/index.php?lang=0&cl=search&searchparam=Herta+M%C3%BCller+collagen>. Acesso em: 25 maio 2021.

MÜLLER, Herta. **Nur gute Bücher**. Disponível em: <https://www.nurgutebuecher.de/index.php?lang=0&cl=search&searchparam=Herta+M%C3%BCller+Collagen+2021+Poster-Kalender+Format+49+5+x+68+5+Cm>. Acesso em: 27 maio 2021.

HERTA Müller: ein Portrait. S/L: Text Und Bühne, 2013. (25 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HhohlGOUhJg&t=384s&ab_channel=TextundB%C3%BChne. Acesso em: 15 mar. 2021.

RIBEIRO, Helano. Thomas Bernhard: entre máscaras e ruínas dialéticas. **Revista Investigações**, Pernambuco, p. 2-34, Jan. 2015.

RIBEIRO, Helano. Das Ding: e um certo relatório de clarice. **Revista Contexto**, Vitória, p. 89-103, 2018. Semestral.

RIBEIRO, Luciane Martins. **A subjetividade e o Outro**: Ética da responsabilidade em Emmanuel Levinas. Nº1. Ideias e Letras, 2015.

ROUDINESCO, Elisabeth. **O inconsciente explicado ao meu neto**. São Paulo: Editora Unesp, 2019. Tradução de Fernando Santos.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007. 85 p. (Princípios).

SOUZA, Ricardo Timm de. **Sujeito, ética e história**: Levinas, o traumatismo infinito e a crítica da filosofia ocidental. Porto Alegre: Edipucrs, 1999.

SOUZA, Ricardo Timm de. **A Ética do escrever**: Kafka, Derrida e a Literatura como crítica da violência. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018

PANG, Wenwei. Herta Müllers Sprache in Atemschaukel. **Literaturstraße**. **Chinesisch-Deutsche Zeitschrift Für Sprach- Und Literaturwissenschaft**, Shanghai, , p. 377-388, 2011.

ZOCCA, Ricardo Oliveira; FEIL, Gabriel Sausen. A pantomima e sua elipse temporal: da antiguidade grega a deleuze. **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 6, n. 1, ago. 2018.