

Narrativa, imagem e potência em “Tudo o que tenho levado comigo”, de Herta Müller

Narrative, imagery and potency in Herta Müller’s “Atemschaukel”

Lóren Cristine Ferreira Cuadros¹

Resumo: O romance “Tudo o que tenho levado comigo”, da escritora romeno-alemã Herta Müller, é constituído por uma série de imagens poéticas que são produto da visão pictórica de seu narrador, Leo Auberg. Aos dezessete anos, o jovem romeno é deportado para um *gulag* após a ocupação de seu país pelas tropas soviéticas e encontra na observação da beleza dos elementos de seu cotidiano no campo de trabalhos forçados uma forma de resistir à violência física e psicológica a que é submetido. O presente trabalho tem como objetivo sugerir que em vez de encobrir os horrores dos *gulags*, a estetização presente na obra de Müller evidencia a crueldade dos crimes cometidos pelos soviéticos tornando-a, portanto, tão válida quanto as narrativas testemunhais sobre o assunto.

Palavras-chave: *Gulag*; Herta Müller; Imagem poética; Literatura Comparada.

Abstract: “The Hunger Angel”, a novel by Romanian-born German author Herta Müller, consists of successive imagery arising from the picturesque vision of its narrator, Leo Auberg. At the age of seventeen, the young Romanian is deported to a gulag after the occupation of his country by Soviet troops and finds in observing the beauty of the elements of his daily life at the forced labor camp a way of resisting the physical and psychological violence to which he is subjected. This article aims to suggest that instead of concealing the horrors of the forced labor camps, the aestheticization found in Müller’s novel rather emphasizes the cruelty of the crimes committed by the Soviets, thus making it as valid as testimonial literature works on the subject.

Keywords: Comparative Literature; Gulag; Herta Müller; Imagery.

1 Introdução

Nascida na cidade de Nitchidorf, na Romênia, em 17 de agosto de 1953, Herta Müller – como muitos dos habitantes da região da Transilvânia – tem ascendência germânica. Por certo, tal fato teve importantes implicações na vida da escritora. Vivendo sob as duras condições e a vigilância constante impostas pelo regime do ditador Nicolae Ceausescu, Müller chegou

a sofrer retaliações por se recusar a cooperar com o *Securitate* – o serviço secreto romeno.

Lançado em 1982, seu primeiro romance, “Nadirs”, só foi publicado depois de passar por severa censura e somente em 1987 a autora conseguiu a autorização de que precisava para emigrar para a Alemanha Ocidental. Desde então, ela se estabeleceu no cenário internacional como um dos grandes nomes da litera-

¹ Bacharel em Tradução Inglês/Português e Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Comparada) pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL - Rua Gomes Carneiro, 1 - Peloras/RS). Email: cuadrosloren cristine@gmail.com ORCID:<http://orcid.org/0000-0002-6234-6870>



tura contemporânea. Além de ter sido marcado pela conquista do Prêmio Nobel de Literatura, o ano de 2009 foi importante na carreira de Müller também em função do lançamento de “Tudo o que tenho levado comigo” (*Atemschaukel*, em alemão).

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

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

Divulgada em 2010, a informação de que Pastior atuara como informante do *Securitate* durante a década de 60 foi um choque para a autora. Contudo, Müller afirma que a compreensão foi sua reação imediata à descoberta. Dentre os fatores usados para chantagear o poeta, o fato de ser homossexual em um país onde isso era passível de sanções penais certamente teve grande influência na decisão de Pastior.

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

Determinado a sobreviver, o protagonista passa a ver os elementos físicos que integram sua rotina de trabalhos forçados através de uma perspectiva

poética e essa estratégia acaba conferindo a ele a resiliência de que precisava para enfrentar o sofrimento de seu cotidiano. O presente trabalho visa discutir a forma como ao moldar a linguagem, revestindo-a de imensa leveza ao mesmo tempo que estabelece a impressão de uma autobiografia ou obra testemunhal em seu romance, Herta Müller produz um contraste entre o frio cenário retratado e a beleza da narração, fazendo com que a crueldade das atribuições enfrentadas pela personagem principal sejam mais facilmente perceptíveis quando confrontadas com a delicadeza que Leo se recusa a abandonar. Sugere-se aqui que assim como a ficção é intrínseca ao relato autobiográfico – o indivíduo não tem como ser mostrado em toda a sua complexidade e cria uma “faceta literária” para si –, o “testemunho em segundo grau” é igualmente válido como meio de evitar a perda do arquivo. Por fim, defende-se ainda que a abordagem da barbárie perpetrada na União Soviética por meio de imagens poéticas no romance é uma forma extremamente eficiente de levar o leitor à reflexão sobre o passado sem, no entanto, interromper seu processo de fruição do conteúdo apresentado ao longo das páginas.

2 Onisciência versus subjetividade

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

Em outras palavras, o processo narrativo depende do nível de informação que a figura narradora detém, logo, associa-se intimamente a seu ponto de vista. Conforme propõe Oscar Tacca (1983, p. 65), “o narrador não tem uma *personalidade*, mas uma missão, talvez nada mais do que uma função: *contar*”. Desse modo, não lhe é permitido falsificar ou questionar as informações que revela. Cabe ao narrador decidir como a informação será

passada, porém, é necessário que aponte previamente como ela foi recebida. Essa escolha origina o ponto de vista que guiará a narrativa. Tacca (1983, p. 68) enfatiza que o narrador pode se localizar fora dos fatos que relata (configuração em 3ª pessoa, que pode se classificar como onisciente, equisciente ou deficiente) ou dentro da narrativa (configuração em 1ª pessoa, que só poderá se classificar como equisciente).

A primeira categoria foi intensamente explorada pela estética realista durante o século XIX, inaugurando uma tradição narrativa ainda hoje bastante utilizada. No entanto, o novo século trouxe consigo a crise do modelo realista, pois passou-se a argumentar que a condição humana é oposta à onisciência, logo, o narrador que apresentava esta característica se afastava da realidade. Além disso, percebeu-se também que, ao contrário do que se acreditava durante os anos áureos do realismo, enquanto figura humana, nenhum narrador pode ser imparcial, pois todo indivíduo assume determinado ponto de vista em relação a qualquer tema sobre o qual esteja tratando, sendo impossível atingir uma narração completamente objetiva.

A respeito desse tópico, Oscar Tacca (1983, p. 72) salienta que “[...] se o realismo se caracterizar por uma imagem do mundo e da vida, *nas suas próprias condições de apreensão*, [...] o romance pretensamente *realista*, o romance impessoal e onisciente, é o menos realista de todos”. Por conseguinte, o relato em primeira pessoa, parcial e fragmentário por excelência, seria mais realista do que aquele que o precedera.

Essa outra tendência confere humanidade e maior naturalidade à narrativa, uma vez que “[...] a narração ganha em vibração humana se o narrador, em lugar de se conceder a si próprio um ponto de vista privilegiado para a sua informação, se cingir àquela que podem ter os personagens [...]” (TACCA, 1983, p. 73). Posicionado no interior do enredo, quer como protagonista, coadjuvante ou mera testemunha dos fatos transcorridos, o narrador em primeira pessoa sintetiza a possibilidade humana de relatar uma história.

3 “Verdade autobiográfica” e legitimidade da ficção como forma de testemunho

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

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

O resultado dessa operação estética é um simulacro da realidade humana, uma vez que esta é irredutível aos limites da página quer se trate de um relato autobiográfico ou não. Destarte, embora as informações fornecidas a respeito da personalidade ou mesmo do passado de Leo Auberg sejam relativamente limitadas, o conhecimento que o leitor tem da personagem é suficiente para que esta seja considerada esférica e para que se possa inferir a dimensão de sua complexidade. Segundo Diana Klinger (2012, p. 15), “[...] o núcleo do narrável na autobiografia e nas memórias – a experiência – equivale à transformação do indivíduo: ‘como me tornei o que sou’ (Nietzsche)”. A metamorfose em face de uma situação de conflito parece estar na essência do relato autobiográfico e é enfatizada no romance de Müller: para o protagonista, a experiência da dura realidade dos campos dá à liberdade e às relações familiares um novo sabor.

No início da narrativa, prestes a ser conduzido ao trem que o levaria ao campo, Leo ressalta: “[...] tinha, porém, pena de minha mãe, que ignorava o pouco

que me conhecia. Que, quando eu estiver longe, pensará mais em mim do que eu nela” (MÜLLER, 2011, p. 14-15). Porém, anos mais tarde, a descoberta de que os pais tiveram outro filho durante o tempo em que fora mantido prisioneiro é recebida com pesar e mesmo rancor: “Desejara que meu irmão substituto não vivesse mais. Eu queria causar sofrimento à minha mãe [...]” (MÜLLER, 2011, p. 245).

A transformação pode ser vista com mais clareza quando a personagem passa a apreciar através de uma perspectiva estética os elementos de seu cotidiano de trabalho. Dentre esses figura a “pá de coração”, eleita como sua ferramenta predileta e responsável por transformar o trabalho de carregar o carvão em um ato digno dos picadeiros:

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

Tomando emprestados os termos empregados por Klinger (2012), é possível afirmar que, no romance ora analisado, a ilusão de uma “escrita de si” permite a efetivação de uma “escrita do outro”; e, mais do que isso, um outro que – mesmo devido à própria impossibilidade de converter em fala a experiência traumática –, de outra forma, não poderia falar por si. Ao pôr em movimento as engrenagens de uma espécie de “memória da memória”, Herta Müller rememora por intermédio da arte literária os horrores vivenciados pelos prisioneiros dos *gulags* de forma tão eficaz quanto o faria o testemunho de um sobrevivente. Sem dúvida, “[...] a construção da figura do ‘outro’ vinculada à presença marcante da primeira pessoa desconfia da transparência e da neutralidade, e assim questiona a ideia de *representação*” (KLINGER, 2012, p. 12). Todavia, tal característica não consiste em um entrave na medida em que a impossibilidade da representação do indivíduo em sua totalidade – mesmo quando efetuada por ele próprio – é levada em consideração.

Com efeito, quando Paul De Man (2012, p. 1) questiona se “[...] não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor *faz* é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato [...]”, sua asserção aponta para o fato de que a autobiografia em si é uma criação de caráter ficcional. Tal conclusão pode ser alcançada ao observar-se que a) no que concerne à esfera do romance, como salienta Antônio Cândido (1987) em trecho destacado anteriormente, toda personagem é um compilado de poucas características, cuja elaboração visa imitar ou emular a profundidade da condição humana; b) mesmo quando considerado o relato autobiográfico enquanto “denotação do real” ou materialização narrativa de uma série de fatos, em função da extrema complexidade que lhe é inerente e à própria insuficiência da linguagem para dar conta da totalidade do homem, o indivíduo só pode escolher algumas de suas características para serem atribuídas à personagem que a ele corresponde na narrativa. c) essas características são moldadas segundo diretrizes estabelecidas por todo o sistema e o aparato técnico por trás da publicação de uma obra autobiográfica, pois, enquanto produto comercial de alta rentabilidade no século XXI, a tal gênero só interessam determinados temas e acontecimentos relacionados à vida do indivíduo em questão. Somados, esses três fatores tornam plausível a afirmação de que a personagem autobiográfica é “[...] não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção [...]” (DE MAN, 2012, p. 1). Então, se a própria escrita autobiográfica pressupõe níveis de ficcionalização, como é possível que, devido à sua suposta “ausência de factualidade” imanente, narrativas ficcionais como o romance de Herta Müller não possam ser consideradas como contribuições legítimas e eficazes para a rememoração do passado? É importante notar que “[...] por mais salutares que sejam, convenções sobre a narração da verdade podem ser prejudiciais à maneira como alguns escritores transformam histórias sobre o trauma em linguagem” (GILMORE, 2001, p. 3). Se, como observado anteriormente, é impossível ao indivíduo abranger todas

as particularidades de si ao transformar a própria experiência em narrativa, logo, a determinação de formas específicas para a rememoração de eventos traumáticos e, mais que isso, a recusa da ficção como meio para a realização desse objetivo não parece razoável, já que a autobiografia apresenta nível de “incompletude” similar àquele encontrado na ficção. Desse modo, o protagonista da narrativa autobiográfica de um sobrevivente dos campos soviéticos de trabalhos forçados não corresponderia ao autor enquanto pessoa, mas a um “reflexo ficcional” deste na mesma medida em que o protagonista Leo Auberg criado por Herta Müller reflete a realidade de milhares de vítimas e sobreviventes da situação em questão.

4 A imagem poética em Herta Müller e a potencialização do impacto da narrativa

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

As imagens poéticas evocadas pelo protagonista de “Tudo o que tenho levado comigo” não são um atenuante da cruel realidade dos campos de trabalhos forçados, mas, em verdade, por meio de sua potência, evidenciam por contraste a implacabilidade da situação a que os prisioneiros eram submetidos. Quando Leo divaga sobre a forma como a busca da poeticidade do cotidiano o mantinha vivo em Nowo-Gorlowka, afirma que isso lhe permitia esquecer de si mesmo “[...] e procurar no céu um canto de nuvem onde fosse possível pendurar os ossos. Quando eu conseguia

esquecer-me de mim mesmo e encontrava o gancho celeste, ele me segurava” (MÜLLER, 2011, p. 29).

Também ao falar sobre o constante trabalho de construção desenvolvido no campo, a estética de seu discurso evoca a beleza do verso quando declara que “[...] o cimento corrói gengivas. Ao abrímos a boca, os lábios se rasgam como o papel dos sacos de cimento. Calamos a boca e obedecemos” (MÜLLER, 2011, p. 39). Em ambos os trechos, a linguagem poética não atua em detrimento ou encobre a veracidade dos fatos ocorridos sob a vigia do sistema *Gulag*, mas antes a evidencia tanto quanto o faria o testemunho de um sobrevivente utilizando-se da linguagem dita neutra e/ou fotografias que expusessem o tema diretamente. O historiador da arte Georges Didi-Huberman também discorre acerca da imagem como potência, “[...] uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172). Assim, a imagem crítica discutida pelo autor se opõe a toda interpretação limitadora. Por sua vez, o filósofo Giorgio Agamben ilustra o conceito de potência através do exemplo do escrivão Bartleby, criação de Herman Melville. Teorizando a respeito da forma da famosa expressão proferida pela personagem (“*I would prefer not to*”), o italiano afirma que,

Jaworski, por seu lado, observou que a fórmula não é nem afirmativa nem negativa, que Bartleby ‘não aceita nem rejeita, avança e retira-se no seu próprio avançar’; ou seja, como sugere Deleuze, que ela abre uma zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não preferido. Mas também, na perspectiva que nos interessa, entre a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer) (AGAMBEN, 2007, p. 27).

As imagens poéticas presentes em “Tudo o que tenho levado comigo” conferem à obra a dupla potência de ser e de não ser sobre a qual versa Agamben. Se por um lado, na condição de trabalho artístico o romance não tem compromisso estrito com nenhum

fim específico, por outro, pode ser lido como denúncia e crítica ao ocorrido na União Soviética no período posterior à Segunda Guerra Mundial. É interessante que sejam elaboradas diferentes formas de rememoração de modo a garantir a preservação da memória.

Além disso, devemos levar as imagens em consideração “apesar da nossa própria incapacidade para olhá-las como merecem” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 17). Em outras palavras, mesmo que não as compreendamos em sua totalidade, é necessário voltar nossa atenção àquilo que evidenciam. Através da miríade de imagens poéticas que utiliza, Herta Müller “transforma em pintura” a experiência do trauma de seus conterrâneos. Se sua escrita torna quase pictórica a expressão da experiência do *gulag* pela personagem protagonista, também expõem com maestria a cruel realidade do trabalho forçado vivida pelos romenos de ascendência germânica.

5 A politização da arte segundo Benjamin e a resiliência estética em Müller

Caracterizada por Walter Benjamin (1987a, p. 170) como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”, a aura sofre um “atrofia-mento” decorrente dos processos de reprodutibilidade técnica que é análogo à desvalorização da arte: aquilo que antes se apresentava como algo único se torna tão banal e facilmente substituível que esquecemos seu real valor. Embora a reprodução em massa possa garantir a maior disseminação de uma obra, a atualização por ela implicada não possui a autenticidade do objeto fonte, visto que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1987a, p. 167).

Não por acaso, o autor via a arte como aliada do questionamento político, o que fica claro quando discorre acerca da figura do narrador, afirmando que a verdadeira narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária” (BENJAMIN, 1987c, p. 200). A arte reproduzida por meio da téc-

nica, por sua vez, seria desprovida dessa espécie de aplicabilidade. Esse posicionamento é reforçado quando Benjamin afirma que mesmo “as melhores [opiniões] não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem” (BENJAMIN, 1987b, p. 131, acréscimo nosso). Em suma, o teórico defende que a arte se torna útil por meio de seu engajamento político.

Contudo, a noção de potência trabalhada por autores tais como Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze e os já mencionados Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman nos mostra que trabalhos artísticos não necessitam apresentar características específicas para discutir quaisquer temas que pretendam abordar, pois não consistem em algo definido, mas podem ser compreendidos como abrangendo determinado assunto em um dado momento, dependendo da perspectiva daquele que olha. Assim, a arte não é, mas *pode*. A exigência de certas particularidades a obras de arte pode levar a incorrer em definições estanque – basta que nos lembremos da famosa declaração de Theodor Adorno que atestava a impossibilidade de haver poesia após Auschwitz. Críticas ao trabalho desenvolvido por Herta Müller no romance ora analisado se enquadrariam nesse paradigma, uma vez que desconsideram a capacidade reveladora da obra em função da premissa superficial de que sua poeticidade tece um véu que obscurece e atenua as atrocidades. É possível observar esse repúdio ao uso da linguagem poética na obra de Müller, por exemplo, quando Marcelo Backes (2013), escrevendo para o website *Jornal Rascunho*, afirma que no romance em questão

[...] há nuvens demais, muita lua, flores, noite, olhos e corações de um registro romântico. O sol é chamado duas vezes de balão vermelho e numa delas comparado a uma abóbora logo em seguida. Nos momentos de maior fraqueza, desconfia-se do fato de o narrador jogar com a única coisa que lhe restou, as palavras, e vê-se algum perfume misturado ao sangue.

De modo semelhante, Rayyan Al-Shawaf (2012), do jornal americano *The Boston Globe*, destaca que

[...] a preponderância da descrição das condições do campo de trabalho sobre o desenvolvimento das personagens prejudica a história de modo irrevogável, apresentando capítulo após capítulo de variações do mesmo tema. O estilo narrativo descontínuo exacerba as coisas, negando qualquer ritmo à história. É como se Müller estivesse mais interessada em abarcar tantos aspectos da miséria da vida no campo de trabalho quanto for possível em vez de refiná-los em forma de romance.

O que se pretende sugerir aqui é que, em vez de encobrir a perversa realidade do sistema de trabalhos forçados instituído pela União Soviética, a forma poética assumida por cada elemento do cotidiano de Leo Auberg em *Nowo-Gorlowka* é justamente o aspecto responsável por dar a dimensão do sofrimento e da resiliência experimentados pelo protagonista, dois traços fundamentais da narrativa em questão. O romance de Müller apresenta a arte como forma de resistência, posto que é a capacidade que Leo possui de ver seu labor no campo com certo olhar poético que o ajuda a sobreviver às pressões diárias e à extenuação física, frustrando as expectativas de seu principal opositor, como pode ser observado no excerto destacado abaixo:

Após uma semana trabalhando no porão, Tur Prikülitsch aparece novamente atrás de mim no espelho da barbearia. Eu estava barbeado pela metade, ele levantou o olhar oleoso e os dedos limpos e perguntou:

Como vai o trabalho de vocês no porão.

Agradável, eu disse, cada turno é uma obra de arte.

Ele sorriu por cima do ombro do barbeiro, mas não tinha a menor idéia de que era verdade. Ouvia-se o ódio fino em seu tom de voz; suas narinas brilhavam, rosáceas; em suas têmporas, pequenas veias de mármore.

Como seu rosto estava sujo ontem, disse ele, e suas entranhas saíam por todos os buracos do seu gorro.

Não importa, eu disse, o pó do carvão é aveludado e tem a grossura de um dedo. Mas após cada turno o porão fica limpo, porque cada turno é uma obra de arte (MÜLLER, 2011, p. 171).

Em Herta Müller, a potência apresenta mais de um sentido. Por um lado, a sucessão de imagens pode ser interpretada como uma crítica à situação vivida pelas minorias germânicas da Romênia após a ocupação soviética. Contudo, a poesia imagética vista por Leo Auberg em meio a um cenário de desumanização, também *pôde* – entre tantos desfechos possíveis – levá-lo a sobreviver cinco anos em tais circunstâncias.

6 Imagens contra o biopoder ditatorial: registro, ocultação e anestésica

É fato conhecido que os registros dos horrores perpetrados nos campos de concentração e extermínio durante a Segunda Guerra Mundial são um atestado dos atos hediondos praticados contra a vida humana com base em uma deturpada noção de superioridade biológica, um dos pilares do Nacional-Socialismo alemão. A tentativa de revigorar o patriotismo e o orgulho nacional do povo após o país ter sido arrasado (sobretudo economicamente) em função da derrota na Primeira Guerra Mundial e das consequentes sanções impostas pelo Tratado de Versalhes se deu principalmente por meio da identificação da nação alemã com o conceito de raça ariana – vista como nobre e distinta –, veiculada pela propaganda projetada por Joseph Goebbels.

Uma lógica semelhante regeu também a deportação e as sanções penais impostas pelos soviéticos às minorias de ascendência germânica da região da Transilvânia, denunciada por Herta Müller em sua obra. Ainda em 1939, as tropas do Exército Vermelho conseguiram ocupar parte da Romênia enquanto marchavam

em direção à Alemanha, mas o que se sucedeu ao longo dos anos seguintes foi a instauração de medidas de limpeza étnica um tanto similares àquelas empregadas pelos correligionários de Adolf Hitler. Por descenderem dos inimigos derrotados no conflito, cidadãos romenos foram obrigados a trabalhar na reconstrução da União Soviética: “Nenhum de nós estivera na guerra; mas, para os russos, todos os alemães eram culpados dos crimes de Hitler” (MÜLLER, 2011, p. 46).

Michel Foucault é um dos principais teóricos a discutir a noção de domínio político baseado em aspectos de ordem biológica. Tanto a Alemanha do Terceiro Reich quanto a União Soviética pós-Segunda Guerra possuíam meios técnicos e políticos que lhes permitiam se valerem daquilo que o filósofo francês conceitualizou como *biopoder*, isto é, o poder de tornar o corpo sujeito ao estado. Os efeitos dessa lógica de dominação do outro visto como ameaça não poderiam ser diferentes: “[...] ou a biopolítica produz subjectividade ou produz morte. Ou torna sujeito o seu objecto ou objectiviza definitivamente” (ESPOSITO, 2010, p. 55). Tal premissa se fez verdade no sistema *Gulag*. Desta feita, o protagonista do romance analisado revela que a degradação de sua condição humana faz com que os prisioneiros se sujeitem progressivamente aos guardas russos: “O campo de trabalho me mantém preso para o meu próprio bem, só podem ridicularizar-me em lugares aos quais não pertenço [...] Preciso apenas de uma cama e do pão de Fenja e da minha tigela de latão. Não preciso nem mesmo do Leo Auberg” (MÜLLER, 2011, p. 144). Tais circunstâncias demonstram que de fato “[...] o velho direito de *causar* a morte ou *deixar* viver foi substituído por um poder de *causar* a vida ou *devolver* à morte.” (FOUCAULT, 1999, p. 129). Tanto no caso dos campos de concentração alemães quanto nos de trabalhos forçados soviéticos é possível perceber que a sujeição dos capturados atinge seu ápice ao serem forçados pelos captadores a viver em condições totalmente desumanas. Desse modo, quando Irma Pfeifer cai no fosso de argamassa em Nowo-Gorlowka, sua morte é definida como “umagotadesorteemdemasia” (MÜLLER, 2011, p. 70).

Conforme propõe Emmanuel Levinas, a certeza da mortalidade é o elemento fundamental da transcendência humana. Assim, “a característica mais forte e marcante da relação do homem com a existência é o poder, o poder de morrer.” (RIBEIRO, 2015, p. 36). Todavia, nos campos de concentração e no *gulag* mesmo essa última válvula de escape – a certeza da finitude – é controlada pelo opressor. A personagem de Leo Auberg consegue subverter essa lógica de dominação por meio da resiliência. Em vez de combater a degradação a que é submetido, deixa-se levar pelas circunstâncias e se atém à estética de cada detalhe de sua nova realidade. Em última instância, sua transcendência não se dá através do poder de morrer, mas pela determinação em viver quer subjugado pelos russos ou não.

Ademais, na obra em questão, o reconhecimento da violência contra a vida pelos prisioneiros impulsiona o protagonista a se arriscar por um registro da situação atroz por eles enfrentada. Na narrativa de Herta Müller, Leo sela em recipientes de vidro os restos da rala sopa servida aos romenos: “Havia três semanas, eu guardava a sopa de repolho nos dois belos frascos que não queria jogar fora só por estarem vazios.” (MÜLLER, 2011, 162). No entanto, seu plano de guardar os *souvenirs* – embora nem ele próprio soubesse exatamente o que faria com eles – é descoberto pelos guardas, que o veem como uma potencial denúncia. Então, quando deixa o campo, o jovem não possui nenhuma prova física das condições em que vivera. Outrossim, independentemente da forma de arte na qual se apresente, não há narrativa que não incorra em recuperação memorial: tudo o que criamos se baseia no que já conhecemos e a contemporaneidade nos revela que um nível considerável de ficcionalização é intrínseco a esse processo, posto que a própria memória é fragmentada e indissociável de fatores como a repressão, que pode gerar recordações fictícias. Como mencionado anteriormente, Benjamin defendia a politização da arte. Por sua vez, Didi-Hubermann vê na potência a maior capacidade política. Para ele, o anacronismo intrínseco à imagem é responsável por originar essa potência, que pode levar à conscientização de forma mais efetiva. Assim, o

“não posicionar-se” é também um posicionamento que pode exercer influência sobre o observador. O autor francês concorda com a premissa benjaminiana de que o passado não é um absoluto fechado, mas que vem ao presente por meio das ruínas e cinzas que não puderam ser destruídas, isto é, dos vestígios que ficaram para trás e que impedem que se recorra à ideia de “inimaginável”, que leva à banalização. Porém, seu posicionamento converge com o da americana Susan Buck-Morss, que sugere que,

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

Desse modo, é possível afirmar que a exigência de engajamento político a toda forma de arte baseada em experiências traumáticas gera anestésica, impedindo que a rememoração da barbárie possa se efetivar de outras maneiras e mesmo chegando a dar a entender que a arte tem a obrigação de abordar questões de ordem política.

7 O poder da imagem como potência

Didi-Huberman desvincula a obra de arte do valor de culto evidenciado por Benjamin. Segundo ele, a aura consiste em um ponto intermediário entre o olhar do observador e o olhar refratado daquilo que é observado, pois “ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). Destarte, a possibilidade de reproduzir uma obra em grande escala via técnica não implica o “atrofiamento” da aura, posto que o distanciamento em relação à obra original perdura.

Tal asserção valida o uso que Herta Müller faz da temática do sistema *Gulag* em seu romance. O

sentido, a “mensagem a ser passada” permanece inalterada. Desse modo, é possível sugerir que, em vez de esconder a realidade dos campos de trabalhos forçados sob a poeticidade da linguagem empregada, por meio das sucessivas imagens que compõem sua obra, Müller deixa transparecerem os atos cruéis ocorridos nos campos soviéticos. Ao contrário do que se poderia supor, o aspecto poético que perpassa o romance não torna digerível a tirania, mas serve como ferramenta contra a atenuação de tal realidade. A qualidade pictórica que marca a relação da personagem protagonista com os objetos de seu cotidiano é o que revela ao leitor o imenso esforço psicológico depreendido por Leo a fim de sobreviver à sua experiência na Ucrânia.

As ferramentas, o porão, o carvão, o cimento, os blocos de escória etc.; a percepção da sutileza em cada elemento torna-se uma rota de fuga para o jovem romeno: “Após cada turno de blocos de escória, de tanto mantê-los imóveis, acabávamos com olhos e lábios tão quadrados quanto eles. Nisso tudo, também entrava em jogo o cimento. Ele queria expandir-se, voar pelos ares” (MÜLLER, 2011, p. 156). Em outro trecho, Leo discorre poeticamente sobre o apreço que desenvolveu pelo carvão que é forçado a transportar todos os dias, visto por ele como um produto delicado e vulnerável: “O carvão de gás é ágil. Ele vem de Jasinovataja. O *natschalnik* chama o carvão de gás, quase num sussurro, de Hasoweh. Lembra uma lebre ferida. Por isso, gosto dele. Cada vagão contém nozes, avelãs, milhos e ervilhas” (MÜLLER, 2011, p. 126).

A catarse provida pelo reconhecimento do sublime no mais rústico dos trabalhos garante a Leo a resiliência necessária para resistir às adversidades por ele enfrentadas. Desse modo, é possível afirmar que as imagens poéticas de Herta Müller não escondem, mas trazem à tona as condições desumanas a que eram submetidos aqueles que passaram pelos campos de trabalhos forçados.

8 Considerações finais

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

Em “Mal de arquivo” (2001), Derrida destaca que o arquivo em potencial é justamente aquilo que é esquecido com mais facilidade e que o caráter de retorno leva o mal de arquivo em direção ao mal radical. A rememoração constante se faz necessária a fim de que não incorramos mais uma vez na barbárie. Assim, contra o “extravio” ou “queima” do arquivo surge a potência da arte. “*Para saber hay que imaginarse*”, clama Georges Didi-Huberman (2004, p. 17) ao discorrer sobre a necessidade das imagens contra a banalização. Apenas as imagens parecem ter o poder de trazer o aterrador à tangibilidade. Contra a noção do “inimaginável”, que transforma a atrocidade em algo absurdo demais para ser real, somente as imagens são suficientes. Não há palavras para tratar o extremismo dos discursos do ódio, porém, a imagem, se não é uma completude, certamente é potência. Em “*Imágenes pese a todo*” (2004), Didi-Huberman destaca o desespero dos judeus diante da queima iminente do arquivo pelos nazistas, que declaravam constantemente que não deixariam restar quaisquer registros do horror, mas também diante da percepção de que, ainda que algo sobrasse, pareceria demasiado incongruente aos olhos do restante do mundo. Por sua vez, tal como se deu em relação às numerosas obras literárias baseadas nos testemunhos de sobreviventes do Holocausto, ao remeter o leitor aos crimes de guerra cometidos pelos soviéticos, a retomada que Herta Müller faz desse outro massacre de proporções gigantescas também dá voz aos tantos

prisioneiros que talvez tenham imaginado que esses fatos acabariam sendo esquecidos.

A obra da autora romena põe em voga o fato de que crimes gravíssimos foram cometidos contra a humanidade em pleno século XX sem que nada fosse feito para impedir a ocorrência de tais horrores. Contudo, deve-se lembrar que a arte é potência em estado puro e, se por um lado, o romance de Müller pode ser visto como um estandarte de resistência ao esquecimento dessa parte do passado; por outro, esta é apenas uma dentre as múltiplas leituras possibilitadas pela obra literária, sempre perpassada pela experiência estética.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. Bartleby ou da contingência. *In*: AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby: escrita da potência*. Tradução Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. p. 7-49.
- AL-SHAWAF, Rayyan. Hunger Angel by Herta Müller. *The Boston Globe*, Boston, 3 May 2012. Disponível em: <https://www.bostonglobe.com/arts/books/2012/05/02/hunger-angel-different-kind-german-camp-story-hunger-angel-different-kind-german-camp-story/qvu9fbY8x7JN6bow6WDx2M/story.html>. Acesso em: 22 jul. 2019.
- BACKES, Marcelo. *O zahir borgiano de Herta Müller*. [S. l.]: Rascunho, 2013. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-zahir-borgiano-de-herta-muller/>. Acesso em: 23 jul. 2019.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 120-136.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e*

- técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987c. p. 197-221.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia*, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>. Acesso em: 23 jun. 2016.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 53-80.
- DE MAN, Paul. Autobiografia como des-figuração. *Sopro*, [s. l.], n. 71, maio 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.XXEbo15Kjcs>. Acesso em: 5 set. 2019.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memorial visual del holocausto*. Tradução Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999. v. 1.
- GILMORE, Leigh. *The limits of autobiography: trauma and testimony*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- MÜLLER, Herta. *Tudo o que tenho levo comigo*. Tradução Carola Saavedra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RIBEIRO, Luciane Martins. *A subjetividade e o outro: ética da responsabilidade em Emmanuel Levinas*. São Paulo: Idéias e Letras, 2015.
- TACCA, Oscar. O narrador. In: TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

RECEBIDO EM: 04/02/2019

ACEITO EM: 26/07/2019