

# FOLHAS, FLORES E PASSAS POEIRENTAS: O CORPO E O TESTEMUNHO NA PROSA DE HERTA MÜLLER

Karina Vilela Vilara (PPGCL/UFRJ-CAPES)

## RESUMO

Herta Müller é uma escritora hábil no sentido de trabalhar com textos de diversas naturezas, seja prosa, seja verso. Neste trabalho, buscamos, através de um recorte dado, investigar como sua escrita em prosa insere-se e contribui para o debate em torno da literatura de testemunho. Contudo, também busca-se salientar as especificidades dessa literatura tão singular da autora romeno-alemã. Na medida em que serão discutidas as características marcantes de sua estética, mostrar-se-á como certos pontos de fuga da composição, que trazem reflexões acerca do corpo e da linguagem, em muito contribuem para enriquecer a discussão em voga sobre a literatura de testemunho e seus modos de denúncia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Herta Müller; Testemunho; Literatura Romena; Corpo.

## ABSTRACT

Herta Müller is a skilled writer in the sense of working with texts of various natures, whether prose or verse. In this paper, we seek to investigate how her prose writing is inserted into and contributes to the debate around the literature of testimony. However, we also seek to highlight the specificities of the singular literature of the German-Romanian writer. As it will be discussed, the striking characteristics of her aesthetics will show how certain specific points of her composition, which brings reflections about the themes of the body and the language, greatly contribute to enrich the current discussion about testimonial literature and its modes of denunciation.

**KEYWORDS:** Herta Müller; Testimony; Romanian Literatura; Body.

## INTRODUÇÃO

Herta Müller, escritora laureada com o prêmio Nobel de Literatura de 2009, nasceu há 70 anos, no pequeno vilarejo da Romênia, Nitchdorf. Tem como nacionalidade dois países: a Alemanha e a Romênia. Salienta-se, como será visto ao longo do texto, que a questão da nacionalidade é atravessada por duas questões: o território e a língua. Dessa forma, busca-se investigar como as duas categorias inscrevem-se no corpo de sua literatura. A literatura de Müller ancora-se por algumas vias sobre os regimes totalitários que abalaram o continente europeu no século passado. Tais regimes marcam-na desde a genealogia: seu pai foi membro da Tropa de Proteção nazista (SS) durante a Segunda Guerra Mundial e sua mãe, uma das muitas pessoas de minoria alemã deportadas para campos de trabalhos forçados da União Soviética (Gulag). Além disso, ela mesma sofreu, durante a juventude, as consequências do totalitarismo. Herta Müller por anos foi perseguida pela polícia secreta – uma das mais atroztes do leste europeu – da ditadura comunista de Nicolae Ceausescu e testemunhou o desaparecimento e a tortura de inúmeros amigos.

A investigação aqui empreendida partirá de reflexões presentes nos ensaios autobiográficos da escritora, em uma entrevista e no romance *O Anjo da Fome*, intitulado na edição brasileira como *Tudo que tenho levado comigo*. No conjunto de textos, já se adianta a natureza fragmentária e embaralhada dos procedimentos estéticos de Müller. O que marca a potência da obra não é o conteúdo do relato, mas como ele toma fôlego e promove rupturas através de palavras e na estrutura da linguagem. O testemunho não será delimitado pela descrição da experiência de uma vítima, antes, pela força de ação de uma sobrevivente.

Sabe-se que a Romênia, pano de fundo da maioria de seus ensaios, ocupa um entrelugar de tensão na Europa e representa uma espécie de fronteira, relegada à periferia, entre o lado ocidental e o oriental do continente. Mais do que os eventos históricos, o espaço ocupa lugar protagonizante. A região do Banato, localização exata do vilarejo da autora, dividida hoje em Hungria, Romênia e Sérvia, pode ser considerada mais fronteira ainda. Assim, será examinado o modo como o território, enquanto região limite, entrelaça-se com a experiência da linguagem nos escritos autobiográficos, que implicam o corpo e o sujeito, e a maneira como tal entrelaçamento esboça um pensamento sobre a escrita.

A literatura de testemunho, pungente na história literária do ocidente no século XX, e sua discussão extrapolam a mera exposição dos fatos que assolaram o mundo. A problematização em

torno dessa esfera vai de encontro ao ensaio do pensador italiano Giorgio Agamben *O que é um campo?*. A área do testemunho não pode conceber como fim representar uma narrativa realista que se inscreve em um passado determinado. Sua concepção, na verdade, está próxima da poesia pós-mallarmiana, que entende o real como esgarçamento do signo, que pretende instaurar a dissolução das formas como motor de uma nova reflexão sobre o ato da escrita. A denúncia que impera no testemunho não é sobre o que ocorreu, para isso, bastariam os documentos inúmeros. A força motriz que a gera está ligada aos modos de escrever, narrar e expressar-se via linguagem durante um estado de exceção. Uma vez que o diagnóstico de Agamben nos oprime na medida em que o campo torna-se o *nomos* biopolítico do planeta, a literatura de testemunho talvez seja a única maneira de sobreviver, via palavra, a esse cenário.

Trazer Herta Müller como uma representante da cena, em uma acepção desconstruída do gênero, visa contribuir para expor um pedaço, um fragmento da experiência do leste europeu, lado periférico na discussão do testemunho literário. O gesto pode oferecer um lampejo da complexidade daquela região que sofre com conflitos não superados até os dias atuais. Ademais, mobilizando discussões em torno dos conceitos de corpo, vida nua e biopolítica, enseja-se expandir o repertório da literatura de testemunho no Brasil e proporcionar novas reflexões para as possibilidades do fazer literário hoje.

## O VILAREJO É DO TAMANHO DO MUNDO

O ensaio que abre a antologia *O rei se inclina e mata* tem como ponto de partida um mote que será fio condutor dos demais textos: a experiência da linguagem, no vilarejo, retomada através do ato de recordar; tudo se indica no título “Em cada língua estão fincados outros olhos”. Inaugura-se a relação corpo e palavra: “O que se faz não tem de ser duplicado na palavra. Palavras retardam os movimentos das mãos, elas atrapalham o corpo – eu conhecia isso.” (MÜLLER, 2013, p. 7). A autora refere-se aqui ao trabalho árduo e braçal do vilarejo. No espaço onde a língua se manifesta, ela vem sempre acompanhada também do silêncio. A criança vive a dupla natureza da linguagem, sua presença e ausência verbal. Outro belo exemplo da associação corpo-palavra é a seguinte passagem: “Eu comia folhas e flores para que se assemelhassem à minha língua. Eu queria que nos parecêssemos, pois elas sabiam como se vive e eu não. Eu as chamava pelo nome.” (2013, p. 13). A ambiguidade da palavra

“língua”<sup>1</sup> enriquece a interpretação do trecho. O ato de comer folhas e flores representa a inesgotável tentativa de transformar coisa e palavra em uma única entidade, nesse caso, através do corpo. A coisa folha se tornará fato linguístico, na língua idioma, na medida em que toca fisicamente a língua na boca. Depois, ainda se acrescenta a enunciação: “eu as chamava pelo nome”. Como se depois do toque da coisa no corpo, a enunciação pudesse, enfim, se realizar.

A experimentação com a língua também aparece frequentemente no encontro com determinadas palavras. A narradora dos ensaios transporta o leitor para o universo da criança que descobre (ou descortina) o mundo através do léxico. Em certos momentos, o choque com determinado vocábulo será doce, em outros, violento. A força que move o arrebatamento daquele que lê tais passagens funda-se no efeito sensorial que é empregado dentro da narrativa. Analisemos alguns trechos:

No dialeto a uva-branca chama "uvas-de-tinta", porque seus bagos pretos pintam as mãos com manchas que se impregnam na pele por muitos dias. A torre de água ao lado da cama, suas uvas pretas como deve ser o sono profundo. Eu sabia que adormecer significava deixar-se afogar na tinta. (2013, p. 8)

Lírio, *erin*, é masculino em romeno. Certamente A lírio olha de outro jeito para a gente do que O lírio. Em alemão se tem uma dama, em romeno um senhor. Quando se conhecem as duas visões, elas se unem na cabeça. [...] Do lírio fechado das duas línguas surgiu, através do encontro das duas visões de lírio, uma história enigmática e sem fim. Um lírio com um chão duplo sempre está inquieto na cabeça e por isso diz constantemente algo inesperado de si e do mundo. (2013, p. 23)

Sob o choque dessa morte me veio à memória como que um eco, um caso invertido da infância, talvez por causa da autópsia negada: o rei das amoras do vilarejo. [...] O enforcado era um vizinho meu. [...] eu imaginava que podia ver a marca preto-azulada ao redor de seu pescoço, azul-índigo como as amoras lá fora na árvore. (2013, p. 58)

Nos três exemplos levantados, revela-se a maneira pela qual os elementos, a uva, o lírio e as amoras, são determinantes para expressar cada caso. As frutas e a flor amalgamam-se na memória da experiência. No caso da uva-branca e do lírio, o significado da palavra funde-se à percepção da vida. Numa espécie de surrealismo, a tinta da uva se mistura com o sono até que a ideia abstrata do adormecer ganha um contorno palpável e coberto de cor. Logo, a banal ação de dormir alcança singularidade. A conexão palavra “uva-branca” e o sono, sinalizado pela palavra “adormecer”, surge espontaneamente após a menção da torre de água e a provável constatação de próximas a ela estarem

---

<sup>1</sup> Ambiguidade produtiva na tradução em língua portuguesa, cabe frisar. Assim, abraça-se a tradução em seu sentido de enriquecimento do original, conferindo novas interpretações possíveis.

localizadas as videiras. Portanto, pode-se esquematizar o recurso narrativo de tal forma: palavra-espaco-ideia. A palavra “uva-branca”, ao ser evocada, dança e reluz imbuída de movimento.

O exemplo do lírio traz a questão dos idiomas que preenchem o imaginário de Müller anos a fio. O romeno e o alemão sempre conduzem certos olhares para os objetos, enriquecendo o espectro de significado que deixa de ser um e passa a ser múltiplo. No trecho anterior, a marca do idioma também se faz presente com a assinalação “no dialeto a uva branca chama...”. Herta Müller é cingida por línguas, dentre elas: o alemão do vilarejo, o romeno da escola, o alemão oficial e o húngaro. A criança dos ensaios não cria resistência à Babel que a rodeia. As palavras, assim como o lírio, mas não só ele, dizem “constantemente algo inesperado de si e do mundo”. A escritora abraça as impressões curiosas que as variações de línguas imprimem sobre ela. Ao abraçá-las, sua literatura abre-se para o sensorial e para a metáfora.

O terceiro trecho complexifica-se. Ali, a autora utilizará um recurso também presente no romance *Tudo que tenho levado comigo*. Analogamente às brincadeiras do universo infantil, que buscam nas imagens conhecidas maneiras de estabelecer relações possíveis para compreender o que não se consegue compreender diretamente, isto é, usando a lógica, Müller joga com as palavras. Para contar o caso do suicídio de um vizinho do vilarejo, ela resgata a memória da cor das amoras para, então, conseguir criar em discurso uma cena possível para o ocorrido. Outra informação, suprimida no recorte apresentado, é a de que a árvore, na qual o vizinho levou a cabo o suicídio, era uma amoreira. Müller funde vizinho, árvore e amora, através da linguagem e por meio da cor, como se a morte fosse um adormecer no qual a tinta da fruta se mistura com o sono eterno, tal qual a descrição da uva-branca. O fato, quando descrito sob as leis da arte, confere ressignificação e dignidade ao evento.

A escritora romena, ao que toda sua obra parece indicar, cria uma poética autêntica quando trabalha a voz da infância nos ensaios e cria imagens fragmentárias, vivas e em movimento de um local que nunca acessaríamos por outra via: o pequeno vilarejo de Nitchdorf. Há um enredo nos contos, a situação do povo da pequena região durante o pós guerra, a vida anos depois, quando ela já trabalha em um fábrica na cidade como tradutora, a perseguição da polícia secreta durante a ditadura, sua iniciação na poesia, a relação com o pai alcoólatra, a relação de silêncio com a mãe e os avós. Contudo, ele é desconexo temporalmente, não segue uma cronologia linear e não conduz a nenhuma conclusão. O enredo, apesar de registrar um importante período histórico, é secundário quando colocado diante das impressões da criança que o narra e os mecanismos que ela encontra para fazê-lo. A perseguição da autora não impressiona pelo fato de ter acontecido e sim por ser contada na maneira como é contada.

Se pensado à luz do testemunho, o estilo da literatura de Herta Müller em nada se assemelha ao realismo cru do relato. Além de apresentar histórias que se alternam temporalmente, os objetos e as palavras distorcem a lógica dos acontecimentos dentro do real. A referência ao vizinho do passado, com muita naturalidade, é dada como “rei das amoras do vilarejo”. Aliás, no ensaio “O rei se inclina e mata”, há diversos reis que aparecem em diferentes momentos de sua vida, todos saídos do velho tabuleiro de xadrez do seu avô e transfigurados em pessoas reais. A opressão ganha corpo de rei, a fome ganha corpo de anjo. Assim, a literatura da escritora romeno-alemã, quando analisada esteticamente segundo os recursos construtivos, aproxima-se integralmente da definição de surrealismo de Artaud no ensaio “Surrealismo e Revolução”: “[...] o surrealismo é um movimento vestido de imagens. Ele ressuscita, por meio de um encantamento no vazio, o espírito das antigas alegorias” (2021, p. 15). Em diversos momentos, os ensaios de Müller assemelham-se a sonhos, por se desenvolverem livremente sem critério explícito, por soarem como uma digressão que se perde e inaugura uma nova história que retoma outra que parece ter sido perdida. Mas, sobretudo por serem carregados de imagens, sensações e corpo, o espírito dos textos traz uma carga onírica inegável.

O sonho cede lugar à infância em nossa argumentação. O exercício de sonhar e o de recordar não se diferem tanto no que diz respeito ao potencial de criação. Ambos inauguram mundos que não se acessam pela consciência necessariamente e que, mesmo assim, ou talvez justamente por isso, liberam a vida. Segundo Artaud: “E o surrealismo liberou a vida, descongestionou fisicamente a vida, permitiu que um fio de preciosa eletricidade viesse animar pedras e sedimentos inanimados” (2021, p. 17). O caráter lúdico da infância, de dar movimento às coisas enunciando-as através de jogos de faz de conta, é uma forma de dar vida ao inanimado, usar o poder da palavra para que a coisa ganhe corpo e movimento a ponto de tocar materialmente aquele que as anima. Comer folhas e flores para apreender na língua a sabedoria delas sobre a vida.

## MINHA PÁTRIA ERA UM CAROÇO DE MAÇÃ

No livro que dá título a esta seção, Herta Müller, em uma conversa/entrevista com a jornalista Angelika Klammer, fala de modo mais direto e pessoal sobre alguns eventos que marcaram sua vida e que se imprimem no conjunto de sua obra. A artista fala de modo detalhado sobre a situação do vilarejo durante o período histórico em que nasceu (1953) e que testemunhou ao longo da juventude, além da realidade dos campos de trabalhos forçados no leste europeu. Um aspecto crucial da denúncia

dos regimes totalitários é a questão do corpo e as marcas que o definiam e cerceavam a possibilidade de ser outra coisa que não um órgão do Estado e, portanto, por ele vigiado e controlado. Vejamos as citações:

Nos campos, as mulheres tiveram seus cabelos raspados por cinco anos, às vezes como castigo, às vezes por causa do piolho. E usavam, durante o trabalho forçado, os trajes grosseiros dos campos russos, como os dos homens. Depois, nenhuma dessas mulheres deixou crescer de novo tranças ou mandou costurar saias de prega até o tornozelo – o que já diz tudo. A deportação acabou com trezentos anos de traje campesino, ninguém precisou ordenar e ninguém conseguiu impedir isso. Aconteceu por si só, através da sobrevivência, da consternação. Foi consequência dura e clara, sobre a qual nunca se falou. (MÜLLER, 2019, p. 28)

No ginásio, tínhamos saias azul-escuras, blusas azul-claras, fita na cabeça e meia de lã cinza grossas, meias finas e transparentes eram proibidas. Os meninos, ternos azul-escuros e camisas azul-claras. O tecido era reles, gorduroso, eriçado. O pior do uniforme era o número do braço, que precisava estar costurado na parte superior de cada peça de roupa. Ali estavam o nome do ginásio e um número. Cada aluno tinha o seu próprio número. Não éramos anônimos em nenhum lugar da cidade; com base no número, qualquer transeunte podia denunciar-nos à direção da escola ou à polícia. (MÜLLER, 2019, p. 63).

Aldeias e cidadelas de qualquer parte do globo costumam ser espaços ricos em manifestações culturais da população local. Seja por meio da arte, da indumentária, dos hábitos ou da língua. O leste europeu rural sempre foi reconhecido imagetivamente pela cultura camponesa: as tradicionais casinhas de madeira, chamadas de *isbá* na Rússia, as típicas danças de roda, os trabalhos de entalhe dos utensílios domésticos, os bordados em ponto cruz das roupas de lã crua e as tranças que as jovens moças faziam no cabelo. Na Rússia antiga, a trança de uma mulher indicava seu estado civil: uma trança inteira para as solteiras, duas tranças para as casadas. Na Bulgária, nos pequenos vilarejos, há um ponto diferente de bordado em cada região. Uma pessoa pode ser reconhecida de acordo com seu local de origem só pelo bordado da camisa. Há também o caso das flores, uma flor específica que representa cada nação do leste europeu. Por exemplo, na Polônia, a papoula vermelha, na Ucrânia, o girassol, na Bulgária, a rosa.

A perda de dignidade de mulheres, que foram obrigadas a trajar fardas masculinas durante a participação no front russo durante a Segunda Guerra Mundial, Svetlana Aleksievitch retrata na icônica obra *A guerra não tem rosto de mulher*. Müller vai nessa direção ao falar sobre os campos de trabalhos forçados e acrescenta um sério problema que se aloja por trás dessa perda: a perda da identidade cultural. Uma das marcas identitárias de um povo está ligada à maneira como um indivíduo daquela sociedade a expressa pelo corpo, na pele, no cabelo, nos trajes. Desde pinturas feitas com urucum e

jenipapo em determinadas tribos indígenas no Brasil até tatuagens tribais de povos originários na Sibéria. Ou, nesse caso, o uso de trajes campesinos em pequenos vilarejos da Romênia.

A perda de trezentos anos de traje campesino é a perda de um patrimônio cultural da humanidade, que não diz respeito apenas a monumentos arquitetônicos. A escritora romeno-alemã está certa, ninguém nunca fala sobre esse tipo de perda quando se aborda o tema do totalitarismo em debates acadêmicos ou mesmo na literatura. As mulheres que perdem suas tranças, seus cabelos, não são privadas apenas da liberdade de seu corpo individual, de sua humanidade; elas carregam a perda da memória do lugar de onde vêm. Infelizmente, tal constatação só reflete uma terrível verdade sobre a situação da Romênia pós Segunda Guerra: a dizimação de inúmeras etnias que ocupavam o país e, com a dizimação, a perda de costumes e tradições de povos que nele habitavam.

Sobre a adolescência na época da ditadura de Ceausescu, a descrição dos uniformes está dentro do padrão esperado de qualquer regime ditatorial: vestuário definido, igual para todos os cidadãos, sem brechas para a individualidade singularizante. A roupa é um dos muitos mecanismos de intervenção sobre o corpo e anulamento do indivíduo. A identificação das pessoas a partir de números é grave e só perpetua um mecanismo já conhecido décadas antes nos campos de concentração. A substituição do nome pelo número, inclusive, gera um paradoxo: de um lado, promove o apagamento da pessoa enquanto sujeito, porém, impossibilita seu anonimato. Essa impossibilidade é gerada pela ferramenta de controle do Estado. Uma vez que indivíduos viram números, vigiar, denunciar e punir transformam-se em atos corriqueiros, dada a facilidade de seus mecanismos de poder e coerção.

## O ANJO DA FOME

O romance *Tudo o que tenho levado comigo* foi publicado em 2009, ano em que a escritora romeno-alemã ganhou o prêmio Nobel de literatura. Nele, desenvolve-se a história baseada no relato de Oskar Pastior, poeta romeno e amigo pessoal de Herta Müller. Pastior foi deportado, ainda jovem, para um campo de trabalho forçado como parte da minoria alemã residente na Romênia e lá permaneceu preso durante cinco anos. O resultado da prosa de Müller é uma obra que choca pela forma seca, fragmentada e extremamente imagético-poética como é narrada.

Vale problematizar a questão ética que envolve a autoria do romance. Apesar de se propor uma obra definida como autobiografia ficcional, alguns críticos podem questionar Müller por assinar um texto que relata a experiência de uma situação-limite de trauma que a mesma não vivenciou.

Contudo, não se trata apenas de ser uma pessoa próxima, dotada do gênio da escrita, que ouve passivamente o relato do horror e o traduz em literatura. Como tentamos expor, a autora habita aquela memória, que marca a todo instante o espaço. Mesmo não tendo ela própria testemunhado o campo com seus olhos, certamente foi herdeira direta daquela experiência na medida em que ouviu também o relato da própria mãe<sup>2</sup> e de tantos outros amigos próximos. O sentimento da barbárie que absorve desde o berço lhe confere lugar de fala para assumir a tarefa de narrar o horror.

O título do livro vem de uma palavra composta e cunhada por Oskar Pastior, *Hungerengel*, que ele utiliza para explicar a fome que o perseguiu e garantia sua sobrevivência durante os anos no cárcere. Coincidentemente, o recurso estilístico para a descrição da experiência gira na mesma órbita da poética de Herta Müller, como pudemos observar brevemente na seção “O vilarejo é do tamanho do mundo”. Aquilo que não tem explicação concebível pela lógica ou que não tem materialidade capaz de dar contorno ao fenômeno personifica-se através da imaginação. E, como já assinalava Baudelaire: “A imaginação é a rainha do verdadeiro, e o *possível* é uma das províncias do verdadeiro”<sup>3</sup>.

À luz da proposição de Baudelaire já brincavam os surrealistas. Mais uma vez, é fecundo retornar à Artaud quando afirma que “o mundo surrealista é concreto, *concreto* para que não se possa confundi-lo” (2021, p. 17). As distorções do real, via imaginação, podem se dar por meio do sonho e da infância, como foi mencionado anteriormente; porém, há com o romance em questão uma nova maneira de intervir na realidade fantasiosamente, seria ela: a situação extrema do campo. Na situação da fome, a única forma de preencher o vazio do estômago é criando possibilidades de preenchê-lo, mesmo que enganosamente, vide exemplo: “Com a fome do olho eu comia o fogo amarelo e com a fome do céu da boca, a fumaça” (MÜLLER, 2011, p. 33).

A fome já é um velho tema conhecido da literatura de testemunho, para além da fronteira do continente europeu. O romance baseado no relato de Oskar Pastior gira em torno dela. Não há um enredo da vida do campo, apenas a repetição da fome e as infinitas possibilidades de sua aparição. Um segundo tópos dessas duas narrativas é a figura do trem. O início da barbárie é narrado pelo transporte ferroviário que nunca diz a que veio ou responde para onde vai. Dentro dos vagões, destinados originalmente a animais, começa o processo de despersonalização: “Em um vagão de animais

---

<sup>2</sup> Sobre o relato da mãe durante o período vivido em um campo de trabalho forçado pode-se encontrar mais detalhes no potente discurso proferido na cerimônia do prêmio Nobel disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/muller/lecture/>. Acesso em: 15 de abril de 2023.

<sup>3</sup> Referência disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/09/cad84-baudelaire.pdf>. Acesso em: 16 de abril de 2023.

desaparece qualquer singularidade” (MÜLLER, 2011, p. 22). Depois desse ponto, o tratamento dado aos presos responde apenas às necessidades fisiológicas do corpo e, mesmo assim, com ressalvas.

Em certa passagem, um detalhe gera inegável espanto. O critério da convocação dos presos para a deportação não era transparente e era, por vezes, arbitrário. Enquanto espectadores do passado, costumamos assimilar ou, pelo menos, “aceitar” o fato histórico da barbárie por meio do senso comum dos documentos e dos registros gerais a que temos acesso e, desse modo, não nos atentamos para as brechas que se abrem em meio à “regra”. Isso se deu tanto no caso da Shoá, como no dos campos de trabalhos forçados da União Soviética. O protagonista do romance relata:

Éramos todos alemães e haviam ido buscar-nos em casa. Com exceção de Corina Marcu [...]. Ela era **romena**<sup>4</sup> e fora presa de noite em Buzau, na estação de trens, por um dos guardas de nosso transporte, e jogada num dos vagões de animais. Provavelmente deveria substituir alguém da lista, um morto, alguém que morrera durante a viagem. [...] E David Lommer, conhecido como Lommer da cítara porque tocava o instrumento, era **judeu**<sup>5</sup>. Como lhe haviam desapropriado a alfaiataria, andava pelo país como mestre-alfaiate, indo às melhores casas. Ele não sabia por que motivo fora parar na lista dos russos como alemão. Era de Bukowina, em Dorohoi. Seus pais e sua mulher, com os quatro filhos, haviam fugido dos fascistas. (MÜLLER, 2011, p. 46)

Este é um exemplo claro de como a literatura, independente de escolas estilísticas, fornece as brechas contidas nos fatos históricos. É certo que ela também cumpre o papel de documento de uma determinada época, contudo, sem generalizá-la. A literatura não generaliza, ao contrário, ela faz reluzir aquilo que é particular nos acontecimentos, seja para revelar sua melhor ou sua pior face. Portanto, deparar-se com a informação de que havia judeus, convocados por arbitrariedades não justificadas, presos no Gulag é um choque que espanta. A realidade do que aconteceu não deixa de espantar. Entretanto, são os detalhes que ferem de maneira afiada.

São os detalhes, os mais ínfimos, que também podem salvar o homem em situações assim. Objetos pequenos de valor material nulo são de importância valiosa dentro do campo, desde a utilidade que podem adquirir até a possibilidade de ajudar a manter o mínimo estado de lucidez na condição imposta. São os objetos, a vegetação e os materiais das obras que norteiam os dias do protagonista do romance. Os capítulos, curtos e em grande número, se dividem em: “álamos negros”, “sobre a pá de coração”, “aguardente de alcatrão”, “sobre o carvão”, entre outros. A partir dos títulos, pode-se fazer uma montagem mental da realidade daqueles dias.

---

<sup>4</sup> Grifo nosso.

<sup>5</sup> Idem.

A dinâmica dos campos, no caso dos campos de concentração e dos campos de trabalhos forçados, impõe a lei da troca, da barganha e da humilhação. Um quarto de ração diária de pão pode ser negociado em troca de um pedaço de pano, uma sola de sapato, um botão, uma cenoura ou qualquer outra coisa pequena, rotineira e que na ordem natural dos dias não tem valor algum. A miséria do homem é escancarada. Entretanto, o desfecho da obra consegue alcançar um tom de transcendência deveras interessante.

No último capítulo, “Sobre os tesouros”, o narrador em primeira pessoa começa com a referência a uma fala de um dos personagens que esteve com ele no campo, Tur Prikulitsch: “Pequenos tesouros são aqueles em que está inscrito: Aqui estou eu/ Maiores tesouros são aqueles em que está inscrito: você se lembra./ Os mais belos tesouros, porém, são aqueles em que se inscreverá: Estive ali” (MÜLLER, 2011, p. 292). Apesar de causar um efeito engrandecedor, o protagonista argumenta, em suas próprias reflexões, que com ele a coisa não acontecia assim. Nos seus tesouros está inscrito “de lá nunca mais sairei” (2011, p. 293). A constatação é típica de sobreviventes do campo: como voltar à ordem normal dos dias? Como superar o silêncio?

Depois, o personagem passa a enumerar seus tesouros: “minha orgulhosa inferioridade”, “meus desejos angustiados”, “minha teimosa condescendência”, “meu oportunismo aos tropeções”, “minha avareza educada”, “minhas tardes pesadas”, “meu profundo desamparo”, e por aí seguem-se. Tais tesouros são listados como objetos, numa espécie de inventário levantado do que ainda o acompanha e anuncia: “estive ali”. Alguns parágrafos mais tarde, em contraponto, descreve-se o momento presente, setenta anos depois, a mesa de trabalho é apresentada, o sol que entra no quarto, e eis que uma música entra. Com ela, toma lugar a dança do personagem com os objetos: um bule de chá, um açucareiro, uma caixa de biscoitos, um telefone, uma despertador, um cinzeiro, a chave de casa, um botão e, contra qualquer expectativa, uma passa poeirenta.

O lirismo da cena ressoa. A dança do corpo sobrevivente com os objetos da casa pode ter algumas interpretações. A que propomos é a de uma abertura transcendente, uma fusão entre corpo e matéria em comunhão através do movimento da dança. Mais um detalhe aparece com a conclusão: “Dancei com ela [a passa poeirenta]. Então a comi. Então surgiu uma espécie de distância em mim” (MÜLLER, 2011, p. 296). O personagem come o último elemento com o qual dança e depois de comê-lo, surge uma distância. Que distância é essa?

A leitura é aberta e as possibilidades de resposta são infinitas. A distância pode ser positiva, no sentido de que, a partir daquele momento, as coisas não ganham mais o peso do “estive ali”. Ou, ao contrário, negativa, a distância pode ser relativa ao presente, pois, no momento em que come a

passa poeirenta, o personagem é transportado para o campo e ao instinto de superar a fome. Não importa para nós qual é a distância. Importa que haja distância e que ela não seja explicada ou definida. A transcendência se pauta no fato de, por meio da dança com os objetos, um lugar dentro de si ser alcançado.

Voltando aos ensaios autobiográficos de Herta Müller em que ela escreve: “eu comia folhas e flores para que se assemelhassem a minha língua”, depreende-se que a linguagem e a enunciação podem ser uma espécie de ressignificação da vida. Quando a palavra se torna coisa, a partir da metáfora de sua assimilação oral, algo acontece. A memória afeta o curso da vida ao ser elaborada em texto, pois explora mecanismos próprios da poesia da invenção e do corpo. Quando o personagem come a uva passa no final do romance, o movimento talvez seja da mesma natureza que o da criança de “Em cada língua estão fincados outros olhos”. Vale lembrar que Oscar Pastior era um poeta também e que as mãos que tecem o fio da narrativa são de Herta Müller, artesã de palavras. Assim, lança-se a reflexão sobre o relato testemunhal, que se vale dos mecanismos da poesia, do surrealismo, da montagem, ser uma forma possível de dar sentido à vida depois do horror, pois recupera a perdida relação do corpo com a linguagem e, logo, com os objetos e com o mundo. A enunciação gera a transcendência.

## É ISTO UM HOMEM?

Questões mobilizadas na análise do romance *Tudo que tenho levado comigo* inevitavelmente remetem o leitor para a obra de Primo Levi e a experiência em Auschwitz. A relação entre os dois textos, é importante frisar, não se baseia em questões de semelhança de espaço ou experiência que, naturalmente, existem. Algumas características que destacamos até este ponto cruzam com a obra *É isto um homem?* em virtude dos mesmos mecanismos que regem a vida no campo. Não se trata de aproximar ou equiparar o sofrimento de dois eventos limites da história, pautados sob discursos ideológicos bem diferentes. Mostra-se apenas, à luz de Agamben, que a roda que move o funcionamento do campo encontra respaldo na literatura.

A despersonalização, que tem início desde o trem, é um dos meios fundamentais de controle do campo. É por ele que os objetos passam a imperar na existência, pois ao corpo reprimido e aniquilado não é permitido viver. Tal diagnóstico é denunciado na seguinte passagem:

Mas que cada um reflita sobre o significado que se encerra mesmo em nossos pequenos hábitos de todos os dias, em todos esses objetos nossos, que até o mendigo

mais humilde possui: um lenço, uma carta velha, a fotografia de um ser amado. Essas coisas fazem parte de nós, são algo como os órgãos do nosso corpo; em nosso mundo é inconcebível pensar em perdê-las, já que logo acharíamos outros objetos para substituir os velhos. (LEVI, 1988, p.33)

O relato de Levi, nesse trecho, prende por meio do uso da metáfora em que objetos passam a desempenhar o papel de órgãos do corpo. O protagonista de Herta Müller também experimenta sentimento análogo, não por mera coincidência, mas porque está inserido na mesma lógica de estado de exceção. Para Agamben, esse espaço do *campo* é o local onde opera a suspensão completa de qualquer regra ou norma, no sentido jurídico do direito. As nações, em nome de uma suposta proteção da liberdade, isolam um território onde “o poder soberano é realizado de modo estável” (AGAMBEN, 2015, p. 35).

Desse modo, o filósofo italiano retoma Hannah Arendt e argumenta que no campo tudo é possível, uma vez que a lei foi suspensa integralmente. Depois, afirma: “Por isso, o campo é o próprio paradigma do espaço político no ponto em que a política se torna biopolítica e o *homo sacer* se confunde virtualmente com o cidadão” (2015, p. 35). Cabe um pequeno desvio, nesse trecho, para o ensaio “Forma-de-vida”, em que Agamben faz uma distinção entre o conceito de “forma de vida” e “vida nua”, voltando aos dois termos gregos que designavam “vida”, *zōé* e *bios*. A forma-de-vida diz respeito ao cidadão dentro do corpo político, que é portador de múltiplas formas de vida, possibilidades de vivê-la. A vida nua é o homem e a vida descolada do aparelho social, sem forma de vida, apenas seu corpo. Daí a incorporação do pensamento sobre biopolítica de Foucault à formulação sobre o campo. No sistema da biopolítica, a vida do homem, sua existência enquanto corpo está em questão. O *Homo Sacer* é um dispositivo do sistema biopolítico, que se manifesta como poder soberano. Nesse poder soberano do estado de exceção, em que a lei é suspensa, a criação de espaços para promover a morte de um homem, ou de milhares de homens, não é um crime e deixa de ser uma questão a decisão sobre qual indivíduo é digno de viver e qual não é. É assim que se abre espaço para as arbitrariedades, como vimos no caso do judeu que foi mandado para o Gulag no romance de Müller.

A permissividade da barbárie por meios jurídicos gera uma questão ética geral, que ultrapassa os velhos questionamentos de natureza da possibilidade do crime. A dissolução da ética é apontada dentro da própria estrutura dos campos entre os presos. Primo Levi narra que, do lado de dentro do arame farpado, as negociações injustas, o roubo e o passar a perna no outro são práticas incentivadas pelo *komando* (1988, p. 126). Assim, qualquer um que conservava a integridade dos valores morais e éticos abandonava-os nas primeiras semanas para sobreviver lá dentro. Não existiria mais uma ideia de bem ou mal.

## CONCLUSÃO

O que se tentou trazer para a discussão com os esparsos exemplos analisados foi o *modus operandi* da literatura de testemunho da autora romeno-alemã Herta Müller. A conclusão é a de que essa literatura não carrega apenas a importância de denunciar ou expor o que aconteceu em determinadas épocas. A potência de seu trabalho é o que ela carrega de próprio, a questão literária. A literatura de testemunho, por mais engajada que se proponha, não comove por meio do relato fiel nem redime as vítimas por meio da exposição da miséria. Ela se engrandece pela revolução do interior do pensamento, para usarmos as palavras de Artaud, elaborada em arte. A vida só pode ser tocada por movimento e não por fatos.

Olhando para seu interior, resgatar o que há de poético na literatura de testemunho pode ser uma chave para olhá-la autenticamente em sua posição de enobrecimento do homem ou resgate da condição humana. Ela cumpre seu papel de denúncia, é verdade; porém, antes de ser uma fotografia documental, a literatura de testemunho evidencia a dinâmica da vida no campo promovida pelas estruturas de poder que a controlam. O testemunho toca no coração da máquina e faz vibrar o detalhe mais afiado.

Trazer Herta Müller é um esforço de trabalhar com a poesia das imagens e o sensível das palavras nesse âmbito. Mesmo que as divagações sobre a linguagem possam soar abstratas ou descoladas da questão política, esforçou-se em mostrar que tais recursos são sim, políticos também. Resgatar a relação da palavra com o corpo, ou da palavra enquanto corpo, de modo que afete a percepção de mundo e por ele seja tocado, é uma forma de resgate da cultura. Assim como um lugar pode ter muitos idiomas-dialetos, ele também pode ter muitos corpos e expressões deles no mundo, formas de vida.

Olhar para o México ou para o vilarejo representa vias possíveis de encarar o Brasil com outros olhos e se indagar como o campo se constitui em território nacional, através de quais mecanismos jurídicos ele se justifica? Ser tocado pelo testemunho lírico que toma voz de uma criança de Nitchdorf dá ensejo ao interesse de pensar como o corpo e a linguagem se constituem na organização poética dos Yanomamis, por exemplo; ou melhor, “na beleza dos Yanomamis”. Afinal, com que riqueza não devem comer folhas e flores, já que “um povo cujas crianças podem nomear mais de duzentos tipos

de flores durante uma brincadeira é um tesouro”<sup>6</sup>. São esses registros que devem ser mantidos no exercício da memória escrita: o testemunho da beleza frente ao horror.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Forma-de-vida. In: **Meios sem fim: notas sobre política**. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um campo? In: **Meios sem fim: notas sobre política**. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ARENDT, Hannah. Que é a liberdade. In: **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ARTAUD, Antonin. **Mensagens Revolucionárias**. Trad. Mariana Patrício. São Paulo: n-1 edições, 2021.

LAVELLE, Patrícia. *Mímeses e enigma: sobre Infância em Berlim por volta de 1900*. In: **Revista Poiésis**, v.15, n.24, 2014, pp. 77-92. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22912>. Acesso em: 03 de Fevereiro de 2023.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MÜLLER, Herta. **Minha pátria era um caroço de maçã**. trad. Sílvia Bittencourt. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

MÜLLER, Herta. **O Rei se inclina e mata**. São Paulo: Globo, 2013.

MÜLLER, Herta. **Tudo o que tenho levado comigo**. Trad. Carola Saavedra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VILELA VILARA, Karina; BACHVAROVA, Elitza. Herta Müller artesã de palavras: pela reivindicação de seus versos-colagens em cena. In: **Texto Poético**, v.19, n.38, pp. 113-132. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/939>. Acesso em: 15 de Abril de 2023.

---

<sup>6</sup> Penúltimo parágrafo do ensaio *Precisamos falar sobre a beleza dos Yanomamis* de Dário Kopenawa e Estevão Benfica Senra. Originalmente publicado na Folha de São Paulo e disponível em: <https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/precisamos-falar-sobre-beleza-dos-yanomami>. Acesso em: 18 de Abril de 2023.