

FICÇÃO COMO SUPLEMENTO DA HISTÓRIA E VOZ DO CORPO O CASO HERTA MÜLLER

Kelvin dos Santos Falcão Klein é Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutorando em Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: kelvin.klein@gmail.com

Resumo: Este artigo investiga as relações que a escritora romena Herta Müller estabelece entre seu projeto ficcional e a história ditatorial recente de seu país e do Leste Europeu como um todo. A partir de seu romance *O compromisso* e da escolha de Müller como vencedora do Nobel de Literatura de 2009, arma-se um cenário produtivo de contato entre literatura e política.

Abstract: This article investigates the relations that Roumanian writer Herta Müller establishes between her own fictional project and the recent ditatorial history of her country and East Europe in general. Following her novel *O compromisso* and the fact that Müller has been awarded the Nobel Prize in Literature of 2009, it is possible to arrange a cenarie of productive contact between literature and politics.

Vida e literatura são uma coisa só, indissociáveis. É o que se costuma dizer sobre Herta Müller, a escritora romena, radicada na Alemanha, vencedora do Prêmio Nobel de Literatura de 2009. Sua escritura é também seu testemunho, da mesma forma que seu projeto estético nasce de sua experiência política e também a alimenta. Müller nasceu em 1953, passando toda sua juventude e início da vida adulta na Romênia, sob a ditadura socialista de Nicolau Ceausescu. Na década de 1980, consegue emigrar. Recusava-se a colaborar como informante da Securitate, a polícia secreta de Ceausescu. Poucos anos depois, o ditador foi deposto e executado, junto com sua esposa, pelas forças de retomada. A autora vinha sendo censurada na Romênia, publicando seus livros, sempre escritos em alemão, na Alemanha. Com a abertura dos regimes ditatoriais do Leste Europeu, começava a se espalhar pelo mundo um conteúdo trágico sobre o humano que os livros de Müller já vinham explorando há quase uma década, aliando-se a nomes da época como Danilo Kis e Soljenítsin, e a escritores anteriores como Joseph Roth, Bruno Schulz, Vassíli Grossman e até mesmo Walter Benjamin.

Hoje, vinte anos depois, esse esforço de abertura da história é amplificado pela conquista do Prêmio Nobel de Literatura. No Brasil, Herta Müller foi pouco traduzida:

temos disponíveis um romance de 1997, publicado em 2004, pela editora Globo, com o título *O compromisso*, além de um conto, “A canção de marchar”, publicado em uma antologia de literatura alemã contemporânea. Muito pouco para uma obra que é vasta, já que Müller se dedica tanto à ficção quanto à crítica, tendo já publicado contos, romances, poesia, ensaios políticos e livros de crítica literária, além de atuar como observadora das sobrevivências de certos elementos do regime ditatorial na Europa do presente. Uma de suas marcas distintivas é justamente o trânsito, a mobilidade de pensamento, que lhe permite mesclar os gêneros. É o que também frisou a Academia Sueca do Nobel que, ao anunciar o prêmio, afirmou que Herta Müller consegue agregar a concisão da poesia à franqueza da prosa para, desta forma, dar voz aos despossuídos – pobres de espírito, de liberdade e de recursos, deixados apenas com as possibilidades que seus corpos permitem (o legítimo proletariado, que só conta com sua *prole*, ou seja, aquilo que produz com seu corpo). Seu estilo é um veículo de contestação, e sua temática é uma alternativa para a banalidade que envolve alguns nichos da esfera cultural.

Antes do Nobel, Herta Müller acumulava em seu currículo os principais prêmios literários da Europa, além de já ser lida e traduzida na grande maioria dos países do continente. Vem sendo aproximada da escritora Elfriede Jelinek, que também escreve em alemão e igualmente recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, cuja obra principal é *A professora de piano* (que se tornou filme, dirigido por Michael Haneke e protagonizado por Isabelle Huppert). A prosa de Müller possui ecos surrealistas e investe em uma experimentação no nível do significante, atestam alguns de seus tradutores. Abandona o registro realista para melhor captar um estado delirante do mundo, aglutinando palavras, alterando a sintaxe e criando neologismos, o que torna sua escritura, por vezes, difícil. Na leitura de *O compromisso*, fica evidente uma tentativa de extrapolar o simples painel histórico ou a escrita de denúncia. Como veremos, a narração procura desenvolver um instrumental próprio para lidar com questões que, de outro modo, ficariam silenciosas. Dessa hipótese emerge a potência política que é possível encontrar nas intervenções ficcionais de Herta Müller.

Fredric Jameson, anos atrás, anunciou que “nada existe que não seja social e histórico — na verdade, de que tudo é, ‘em última análise’, político.” (Jameson, 1992, p.

18). Disso decorre um cenário fundamental para a compreensão do universo desenvolvido por Herta Müller, no qual está em cheque a possibilidade de se viver em comunidade e de narrar a complexidade dessa *polis*. Narrar a vida sob a ditadura e a possibilidade de degradação que pode atingir o humano é um imperativo estético que, em Herta Müller, não pode ser descolado de sua contrapartida ética. Da mesma forma que outros autores contemporâneos agraciados com o Nobel de Literatura, a escritora romena questiona e problematiza o contato dos sujeitos em sociedade. Müller está para a Romênia e o Leste Europeu da mesma forma que J.M. Coetzee, por exemplo, vencedor do Nobel em 2003, está para as questões sul-africanas, ou, ainda, Orhan Pamuk está para as questões turcas.

Jameson também escreve que “a História *não* é um texto, ou uma narrativa, mestra ou não”, mas que “como causa ausente, é-nos acessível apenas sob a forma textual, e que nossa abordagem dela e do próprio Real passa necessariamente por sua textualização prévia” (Jameson, 1992, p. 32). Por isso, é possível dizer que *O compromisso*, romance de Müller, é uma possibilidade do Real, uma transfiguração da História. Não pretende ser um decalque, um espelhamento ou um retrato realista. A ficção ocupa seu próprio espaço, textualiza as forças amorfas que percorrem o discurso histórico e, por isso, depende dele ao mesmo tempo em que o re-configura, enxertando potência e renovação sobre aquilo que é convencionalizado como estável. Esse é o procedimento político por excelência, que percorre não apenas a obra de Herta Müller, mas também grandes textos de nossa contemporaneidade. Atravessar a história com ficção, tornar seu desenvolvimento impuro, questionando, desta forma, as hierarquias e os pertencimentos supostamente naturais: assim pode ser resumido o percurso que tentaremos apreender nos textos de Müller.

A matéria de sua ficção é também a memória, e muitas temporalidades são desdobradas enquanto essa ficção acontece. *O compromisso*, romance traduzido por Lya Luft e publicado em 2004, é a tradução de *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, que, em tradução literal, torna-se algo como *Hoje, eu prefiro não me encontrar*. A narradora do romance vive a angústia de um interrogatório, que se desdobra em assédio sexual. O percurso até a estação policial, no bonde, é envolvido pelas histórias do passado, um tempo que ainda está acontecendo, um passado que ainda está passando. Recapitula sua infância e a juventude de seu pai, soldado alemão da II Guerra Mundial; recapitula também um

passado próximo, no emprego que perdeu por conta da delação de um informante. A fragmentação do estilo é o espelho dos cacos que se espalham pela biografia da narradora. “Eu fui convocada. Quinta-feira, dez em ponto.”, são as primeiras palavras do romance (Müller, 2004, p. 7). Palavras que mostram de forma direta a intervenção do Estado sobre os corpos, sobre as subjetividades. Invasão essa que é contínua e inesperada e, quando ocorre, instaura uma barreira inflexível no ir e vir do sujeito: quinta-feira, dez em ponto.

“O passado é sempre conflituoso”, afirma Beatriz Sarlo em *Tempo passado* (livro no qual analisa algumas ficções que giram em torno dos regimes ditatoriais latino-americanos), “A ele se referem, em concorrência, a memória e a história. (...) Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum.” (Sarlo, 2007, p. 9). *O compromisso* pode ser lido como um documento dessa oscilação entre memória e história. Porém, sempre reitera que é outra coisa, aquém e além da memória e da história, uma vez que se apresenta como uma peça artística, uma ficção muito bem urdida que faz uso da memória e da história. É dessa diferenciação que retira sua força: possibilidade do Real e transfiguração da História, na perspectiva esboçada por uma leitura detida do texto de Müller.

A ficção abre o conhecido da história para que de lá saia algo ainda não tocado ou dito. “A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar” (Sarlo, 2007, p. 25). A possibilidade do discurso de se dizer, de falar de si próprio, nunca se esgota, porque há sempre um resíduo de silêncio que permanece, que faz o discurso retornar sobre o trauma e produzir novo sentido, e isso é ainda mais relevante quando se trata de um projeto estético como o de Herta Müller, que desarticula certezas, hegemonias, polaridades e dicotomias. Coloca em cena, no campo da ficção, aquilo que Jacques Derrida chama de um “movimento da suplementariedade”: não se pode “determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o *supre*, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como *suplemento*.” (Derrida, 2005, p. 245). A ficção de Herta Müller, documento da ditadura romena, testemunho da violência que sofre o sujeito diante do Estado, opera no interior tanto da memória quanto da história, funcionando como suplemento que agrega sentido, sem substituir e sem instaurar níveis hierárquicos. Sua leitura serve para agregar camadas,

complexificar a compreensão política do passado recente, e não para estabelecer pontos de vista fixos ou verdades estáveis.

Essa sutileza de percepção está presente em todos os níveis de construção de *O compromisso. Hoje, eu prefiro não me encontrar*, afirma o título original do romance que lemos neste ensaio, tão revelador dessa temporalidade que é fundada por Müller em sua articulação da ética com a estética. O sujeito se manifesta: *eu prefiro*. Manifesta-se, no espaço narrativo, contra a cooptação forçada promovida pelo Estado, que força e obriga o encontro: *não me encontrar*. Uma posição é tomada contra um estado de coisas que se estende, se prolonga, uma morte perpétua da liberdade, intrínseca a toda situação totalitária, presente no *Hoje* que inicia a frase. *Hoje*, no presente desta narrativa, movimenta um instrumental de resistência.

Resistência contra o quê? É impossível determinar com certeza de onde vem a violência, já que a narradora deixa claro que todos ao redor são inimigos. Na Romênia de Ceausescu todos são informantes em potencial: “Quando fui apanhada com os bilhetes, ele negou ter me denunciado. Qualquer um pode denunciar.” (Müller, 2004, p. 49). Trata-se de uma sociedade que se consome por dentro, um pequeno satélite da grande operação russa, deixado à míngua: “Mandam levar para Moscou tudo de que precisam, nossos cereais e nossa carne. Passar fome e levar surras, isso fica para nós. (...) Qualquer país fica feliz de não nos possuir, até mesmo os russos.” (Müller, 2004, p. 28). Essa alucinação coletiva é mantida pela delação desenfreada, que torna todos vigilantes sobressaltados. Todos cuidam de todos e, percebendo a mínima alteração de comportamento, levantam boatos, na lógica segundo a qual é melhor denunciar do que ser denunciado. Um estado de paranóia e loucura constantes: “Ser convocada e enlouquecer, como as duas mulheres no hospício, que alguém fez enlouquecer”, é uma das maneiras de se cansar da vida, diz a narradora (p. 117). A vida, nesse contexto, torna-se uma ruptura com o real, um alheamento que é alimentado como forma de se manter vivo, já que a loucura fascina por ser uma possibilidade de se distanciar da violência imediata: “tinha medo de que essa fantasmagoria ficasse mais bonita ainda e que eu não movesse um dedo contra ela para a desfazer.” (p. 123).

Herta Müller promove uma resistência contra a própria história de vida, tão imposta quanto a convocação e o interrogatório que assombram toda a narração. A autora

compartilha com sua protagonista o pai nazista. Já revelou, inclusive, em entrevistas, o problema de ser filha de um carrasco, de levar consigo, ainda que à revelia, o fardo da violência sem termo e sem medida. No início do conto “A canção de marchar”, publicado na coletânea *Escombros e caprichos: o melhor do conto alemão no século 20*, organizada por Marcelo Backes e Rolf G. Renner, Herta Müller escreve: “Sempre que o domingo, conforme dizia papai, chegava ao céu, papai encontrava esses estilhaços na sopa. Papai, na condição de herói alemão da guerra, tinha três deles no pulmão”. Uma vez instalados, esses resíduos da guerra apresentavam um perigo constante, pois “se mudavam de um lugar a outro. Papai tinha medo de que um dia se mudassem para o coração. Aí será o fim, disse papai.” (Backes; Renner, 2004, p. 332). O avô da narradora, em *O compromisso*, ao falar do pai, “herói alemão de guerra”, diz que “na guerra o seu pai atacou tudo que tivesse ovários e não pastasse” (Müller, 2004, p. 73). A náusea diante do interrogatório e da convocação só aumenta quando a figura do pai é sobreposta à figura do agente que a interroga, Albu, que faz questão de lhe beijar a mão e falar sempre muito próximo de seu rosto. Não há diferença entre eles, homens respaldados pelo Estado que cometem violência contra os mais fracos, principalmente as mulheres. Utilizam suas posições privilegiadas para abusar daqueles que estão mais fragilizados. Diante do interrogador, a narradora não consegue não resgatar a figura do pai, e disso decorre uma angústia sem precedentes. Ela reconhece a situação com certa familiaridade, acredita identificar no agente que lhe interroga o pai que ela não conheceu e que pôde apenas inferir: o pai da guerra, que estava lá antes que ela nascesse.

A protagonista de Herta Müller (sem nome e, ao mesmo tempo, tão identificada com a autora) está marcada de infâmia, separada da sociedade tanto pela lei quanto pela comunidade: quando recusa colaborar como informante, está questionando as duas vias da opressão, que só floresce com a participação dos oprimidos. O infame é aquele que, pelo seu apagamento, testemunha a abrangência do poder do Estado e de seus dispositivos, ainda que permaneça acessível, por vezes até visível. O infame é um resíduo ambíguo, que remete ao poder e o desafia, e que teve seu cotidiano e seu corpo devassados por essa intervenção que o nomeia — intervenção que o convoca, com data e hora marcadas. O infame é o receptáculo da monstruosidade, da perversão, da deformidade — diante disso, o

10.17771/PUCRio.escrita.16355

controle só pode ser efetuado a partir do que Michel Foucault chama no seu seminário *Em defesa da sociedade* de “estatização do biológico” (Foucault, 1999, p. 286), política que cerceia o corpo, *biopolítica*: “proliferação das tecnologias políticas”, que “vão investir sobre o corpo, a saúde, as maneiras de se alimentar e de morar, as condições de vida, todo o espaço da existência” (Foucault, 1988, p. 135), diz *A história da sexualidade*.

O corpo, em *O compromisso*, está sempre no limite, em vias de explodir, extravasar e romper o cerceamento. Nunca está apaziguado e é sempre o foco do controle e da violência. A voz que conta a história sonha em “poder dançar ao ritmo do riso, romper a rédea curta na qual estávamos sempre amarrados.” (Müller, 2004, p. 92). *Sempre amarrados*: a reiteração da morte perpétua da liberdade que está presente no título original, como assinalado mais acima. Ao mesmo tempo, o discurso é a tentativa constante de esquecer, de alcançar um ponto além do corpo, além da materialidade atingida pela violência. Uma tentativa que a narradora sabe que será frustrada, mas que, justamente por isso, persiste, retorna, insiste e significa. A melhor definição da angústia do cerco ao corpo, que percorre toda a história, está nas primeiras páginas, no primeiro momento de contato com o interrogador: “É humilhante, não há outra palavra, sentir-se descalça no corpo inteiro.” (Müller, 2004, p. 9).

Assim a escritora opera a biopolítica, entendida por Foucault como uma mudança de paradigma, como indicado por ele no seminário *Em defesa da sociedade*. É disso que trata a vigilância permanente nos regimes totalitários, uma abundância de dispositivos de controle em contraste com uma escassez de recursos que deixa o corpo completamente exposto: “O mais essencial já era para nós quase excessivo.” (Müller, 2004, p. 94). Assim acontece com Paul, o marido da narradora, que tem as roupas roubadas no vestiário da fábrica onde trabalha (ironia da divisão de bens socialista, que suprimiria a cobiça e a inveja), e sai de lá nu, chegando em casa com um pedaço de pano enrolado com arame.

O filósofo italiano Giorgio Agamben comenta, em *O que resta de Auschwitz*, retomando Foucault, que a soberania moderna trocou sua máxima clássica: passou do *fazer morrer e deixar viver* para a fórmula inversa, *fazer viver e deixar morrer* (Agamben, 2008, p. 88; Foucault, 1999, p. 296-305). Antigamente, o poder manifestava-se mais intensamente quando provocava a morte. Hoje (e nos regimes políticos totalitários do passado recente), a

morte é a escapada de todo poder, e o controle torna-se pleno quando invade todas as instâncias da vida dos sujeitos, *fazendo-os viver*. Viver o presente, no consumo e na escassez controlada, buscar uma juventude amnésica sempre renovada e sempre frustrada, esquecer o passado, fruir o espetáculo e a tautologia, relacionar-se com o outro na mediação das imagens e na reificação dos desejos impostos, acatar as categorias de controle enquanto crê estar de plena posse de suas liberdades de escolha. Outro exemplo de intervenção do poder sobre o corpo, agora da *História da sexualidade*, é o suicídio, antes nomeado como crime (pois feria o *fazer morrer* do Estado), agora é efeito de um estado psíquico alterado e, além disso, “uma das primeiras condutas que entraram no campo na análise sociológica” (Foucault, 1988, p. 130).

A narradora de *O compromisso* parece intuir essa situação, e encara a morte com bons olhos, quase com simpatia. As pessoas que conheceu, e que agora estão mortas, a visitam com frequência, nos momentos mais inesperados. “No torvelinho atrás das rodas aparecia o menino morto com seus vermes de poeira. Ele corria muito melhor agora que estava morto, e meu pai dirigia ainda melhor.” (Müller, 2004, p. 83). Seu avô, espécie de oráculo estropiado e niilista que, volta e meia, dá as caras, também reforça esse pensamento: “Daqui até ali é só um liga-e-desliga de uma lanterna, e chamam isso de vida. Nem vale a pena calçar os sapatos.” (p. 80). Mais adiante, a narradora retoma, com leve diferença, a lição do avô: “meu avô, depois da morte de meu pai, dissera que a vida era um peido num cesto, nem vale a pena calçar os sapatos.” (p. 113). O diálogo acontece dentro de uma sapataria, prédio vizinho onde vive a narradora. A sapataria é assolada pelos ratos e seu antigo dono acabou de morrer. Seu lugar foi substituído por um jovem sapateiro desconhecido, que não conta com materiais para trabalhar. É interessante notar como o significante *sapato* percorre todo o livro, desde a metáfora do corpo exposto no início, quando ela diz estar “descalça no corpo inteiro”. Há sempre uma sandália rompida ou um sapato roubado, uma sola que se arrebenta ou um conserto mal feito. É possível remeter às imagens dos sapatos dos prisioneiros de Auschwitz, todos empilhados em grandes cercados, como retrataram, por exemplo, Bernard Schlink em *O leitor* e Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes*. A vida é breve, como um peido, diz o avô, e nem vale a pena calçar os sapatos; e, se você o faz, corre o risco de ser roubado, desapropriado, e ver seus

sapatos se acumularem no lixo, junto com tantos outros, indistintos e surrados como seus donos, em um derradeiro retrato da vida nua, deixada à própria sorte.

Assim como a ficção aparece para suplementar tanto a memória quanto a história, no interior da narração a morte aparece como um suplemento da vida. Esvazia a centralidade do controle ao ameaçá-lo com a liberdade. Distribuir fantasmas e considerações sobre a morte ao longo da narrativa, nos mostra Herta Müller em *O compromisso*, é mostrar que certos períodos sombrios da história deixam pontos fundamentais da vida intocados, disponíveis para um retorno que só a ficção pode oferecer. O que possuirá o homem socialista da Romênia, quando se apresentar diante de Deus, no Juízo Final? Essa é uma das perguntas que faz a narradora, em uma conversa com seu marido. A resposta: “Dois pulmões roídos, discos rebentados entre as vértebras, conjuntivite crônica, surdez e um terno puído”, ao que Deus pergunta: “E o que deixou lá embaixo na Terra. E você diz: O meu livro do Partido, um boné e uma moto” (Müller, 2004, p. 174). Mais adiante oferece um conselho claro e direto sobre a morte: “Quem se cansou da vida, é melhor preparar pela última vez roupa limpa e morrer tranqüilamente na banheira, em casa” (p. 197). Eis a morte como tranqüilidade, paz, aconchego e repouso — uma morte auto-imposta, na banheira, indicando um suicídio silencioso, talvez com um corte profundo nos pulsos, a possibilidade de se libertar, enfim, da impossibilidade de escolha: “a gente pode mentir à vontade a respeito dos mortos, nada mais será verdadeiro.” (p. 201).

O compromisso envolve o leitor em uma oscilação permanente: entre a loucura e a razão; a fantasmagoria e o real brutal da tortura; a reminiscência mais apagada e o fato mais imediato do cotidiano opressivo. Os níveis se alternam sem hierarquia, ao sabor do delírio. Não há resolução, não há moral da história e não há ensinamento, somente a vertigem de um mergulho na tempestade caótica da história e o sabor amargo de seus escombros: “Essa tempestade é o que chamamos progresso”, já avisava Walter Benjamin (1994, p. 226). Esse é o projeto político que pode oferecer uma obra literária: estratégias de luta contra o senso comum e, principalmente, manobras de iluminação e esgarçamento do tecido da história. Aquele que se aventura nos interstícios desse texto pode até não encontrar calma, mas encontra, como espelhamento diferido, a vida.

Referências bibliográficas:

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

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução Maria Thereza Albuquerque e J. A. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

MÜLLER, Herta. **O compromisso**. Tradução Lya Luft. São Paulo: Globo, 2004.

_____. "A canção de marchar". In: BACKES, Marcelo & RENNER, Rolf G. (org.) **Escombros e caprichos: o melhor do conto alemão no século 20**. Porto Alegre: L&PM, 2004. pp. 332-333.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFGM, 2007.