

1

Introdução

De uma obra de sete romances, seis livros de ensaios e outras tantas coletâneas de contos e cartas, Monika Maron só teve um conto traduzido para o Português: “Annaeva”. Publicado na coletânea *Escombros e Caprichos – o melhor do conto alemão no século 20*, organizada por Rolf G. Renner e traduzida por Marcelo Backes. “Annaeva” aparece na nona e última parte da coletânea, dedicada às vozes femininas da literatura do fim daquele século. Está acompanhado por narrativas de Anna Segehrs, Christa Wolf e Herta Müller. Encontra-se também em bloco diferente de contos de escritores contemporâneos a Monika Maron como Uwe Johnson e Martin Walser – cujas narrativas já foram, inclusive, objetos de comparação com as de Maron.

Como em toda lista, as escolhas dos organizadores ganham mais relevo que a coletânea em si. Seja pelas ausências, seja pela arbitrariedade dos grupos, o estudioso que se aproxima sempre terá sua leitura, divergente, para acrescentar, confrontar. E minha leitura de *Escombros e caprichos* não foi de todo diferente – e eu jamais a reduziria à uma “narrativa feminina”. “Annaeva”, uma boa amostra da ficção de Maron, fala de uma fuga que não leva a lugar algum, ainda que heroica. A personagem Annaeva precisa ultrapassar *Niemandsland* (terra de ninguém) e fracassa. O conto, em sua descrição da passagem por *Niemandsland*, pode ser lido como metáfora direta para a zona de segurança que havia em frente ao muro do lado oriental da Alemanha ou ainda para a fronteira em que viveram os avós da autora entre 1939 e 1942, poloneses deportados da Alemanha na Segunda Guerra. A própria autora se refere a essa fronteira como *Niemandsland* em *Pawels Briefe* [Cartas de Pawel], objeto dessa pesquisa. Para uma leitura menos informada, prevalece a interpretação de que a fuga só leva à dissolução do sujeito.

Ler a obra da autora pelo filtro das “vozes femininas”, como se sugere na coletânea, não é novidade para uma autora que inicia seu ofício em meio à repressão e ao conservadorismo patriarcal da República Democrática Alemã / (RDA). São também comuns as leituras a partir do engajamento político, da resistência, da dissidência. De fato, Maron é uma autora cuja obra é muito difícil de ser lida sem contextualizações histórico-biográficas. E apesar de ter vida e obra bastante estudadas

na academia (principalmente a alemã e norte-americana), ao contrário do que dirá a nota biográfica no posfácio de *Escombros e Caprichos*, ela não é tão conhecida pelo público. Para dar conta de apenas alguns autores que trataram da obra de Maron, posso citar Elke Gilson, Friederike Eigler, Silke Horstkotte, Caroline Schaumann, J.J. Long, Anne Fuchs, Michal Ben-Horin, Christian Rausch, Deirdre Byrnes. A obra de Maron mereceu um dossiê especial na revista de estudos germânicos *German Monitor*.

Em fevereiro de 2012 fui a Berlim para realizar parte dessa pesquisa. Comportando-me como o cão de caça de que fala Lejeune em seu *O pacto autobiográfico*, percorri ruas descritas em *Pawels Briefe* e nos romances, encontrei pessoalmente a autora e esperava encontrar uma comunidade de leitores da sua obra. Durante um pouco mais de trinta dias em Berlim, não foi simples encontrar os tais leitores. Na cidade onde a autora vive, sobre a qual escreve, em cujos jornais locais publica, quase nenhum jovem (e aí estão incluídos estudantes de literatura) com quem tive contato sabia de quem se tratava. Depois de contar um pouco sua história e localizá-la na RDA, alguns se lembravam de um ou outro título de romance. Poucos já haviam lido algum livro, outros tantos se lembravam de suas opiniões nos jornais. Monika Maron escreveu e escreve sobre seu tempo, sobre as grandes viradas da história alemã e os jovens parecem querer esquecer esse passado, parecem estar “cansados de tanta História”.

Se antes da passagem por Berlim uma apresentação da vida e da obra da autora já estava prevista na estrutura deste trabalho, a experiência na cidade em fevereiro a tornou indispensável. Para uma autora que precisa de contextualizações até em seu próprio país, depois de ter publicado 15 livros, entre romances e coletâneas de artigos, e recebido mais de uma dezena de prêmios literários, num país que só conta com a tradução de um conto seu - e perdido entre outros 53 - a contextualização é imprescindível. É o que procuro fazer no segundo capítulo e, em parte, nessa introdução.

O quase anonimato de Monika Maron no Brasil, em princípio, traz para o trabalho o benefício do ineditismo que, por outro lado, é acompanhado do fardo do completo desconhecimento do leitor sobre sua obra. Não tenho nenhuma pretensão de fazer uma apresentação exaustiva da obra da autora, por isso escolho prefiro encarar essa dissertação não como uma análise da obra (ou de uma obra da autora), mas como uma leitura anotada. Os principais livros de Maron estão aqui citados e foram lidos no

original. Procuo usar todos que possam ser úteis à leitura de *Pawels Briefe*, narrativa que localizo como central em sua obra – esta sim apresentarei de forma mais completa, ainda que sob um filtro pessoal, acredito que inevitável, de leitura.

Todas as citações da obra de Monika Maron aparecem aqui no original em alemão, incluindo traduções livres e quase sempre literais foram incluídas no rodapé para o leitor que não domina o idioma. Uma nova pesquisa sobre a língua alemã e seus diferentes usos seria necessária para produzir traduções da linguagem precisa da autora (além das peculiaridades de cada estado federativo e os dialetos das diferentes regiões, seria necessária uma fina leitura que buscasse perceber se a linguagem de Maron carrega cores do “leste” ou se ela se ocidentalizou, se há esse nível de sofisticação da utilização vocabular em *Pawels Briefe*). O crítico literário alemão Hellmuth Karasek atenta para essa sofisticação da escritora com o uso das variações do alemão em um episódio do extinto *Das Literarische Quartett* sobre o romance *Animal Triste*.¹ Karasek qualifica de “genial” a habilidade da autora de fazer com que dois personagens, um vindo de Ulm e outra vinda de Berlim Oriental, tivessem a linguagem construída de forma tão diferente.

As peculiaridades regionais não são novidade aos olhos do leitor brasileiro, que não se espantaria se um autor daqui colorisse a fala de seus personagens com as peculiaridades de estados diferentes do país. Para minha leitura estrangeira, entretanto, as sutis diferenças dentro do alemão-padrão são, no mínimo, difíceis de diagnosticar e de transpor para a língua portuguesa. Como marcar as diferenças? Que “sotaque” brasileiro escolher? Maron utiliza, por exemplo, *Genosse*. Traduzida por “companheiro”, é uma palavra típica do socialismo e usada geralmente no contexto político. Usada mais de uma vez nos contextos em que descreve a vida sob o comunismo, a utilização da palavra me espantou logo no início de *Pawels Briefe*, quando a autora caracteriza as outras vítimas da Shoah como *Leidensgenossen* de seus avós. Companheiros na dor, no sofrimento. Deixo, portanto, para o leitor que conhece o idioma, a precisão da linguagem de Monika Maron.

Quando afirmo que o objetivo deste trabalho é realizar uma leitura anotada, pretendo enfatizar que a forma de abordagem ao longo dos capítulos que seguirão, serão as reflexões que a leitura de *Pawels Briefe* possibilitou. Não seria exagero dizer que grande parte do que está escrito nessas páginas, está nas margens do original lido

¹ Programa exibido em 22.02.1996, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=iorEo-Hzki4>

e relido tantas vezes. O livro é o ponto de partida e inspiração para discussões caras à reflexão sobre literatura hoje. Por trás de tudo, o próprio ato de leitura e o papel do leitor: a tentativa, resignada, de deslocar para a escrita o ato e a experiência da leitura. Eu gostaria de poder reencenar o frescor da primeira aproximação do livro, aquela na qual nós, leitores, nos apaixonamos pelas histórias. Tarefa árdua manter esse aspecto na linguagem da pesquisa, que se pretende organizada, esclarecedora.

Recorro aqui ao teatro e às teorias da cena para pensar o lugar do leitor na literatura (e do autor também, como o leitor verá no capítulo 3, “A construção da personagem”). O caráter efêmero da atividade teatral, que não pode, por essência, prescindir de seu público, leva a pensar no jogo da literatura que, ainda que repouse sobre os livros fechados e intactos, só se completa no momento exato em que se abre a página para iniciar a leitura, silenciosa ou não.

O modelo teatral já serviu a Paul Zumthor, autor que chama a atenção por colocar o leitor e sua atividade no centro do fenômeno literário. Ao falar de performance, é à atividade de recepção que ele recorre para inserir o conceito no campo literário. Em sua carreira de medievalista, o autor recusara a literatura escrita em favor da oralidade, mas em *Performance, recepção e leitura*, ensaio mais tardio, Zumthor volta atrás, reconhecendo a aproximação entre o texto literário da encenação teatral:

[...] o modelo teatral, em nossa cultura representa toda poesia, na própria complexidade de sua prática. Há séculos, com efeito, o texto teatral procede de uma escritura, enquanto sua transmissão requer a voz, o gesto e o cenário; e sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias. Escrito, o texto é fixado, mas a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controlada dos atores, de sorte que sua variação se manifesta, em última análise, pela maneira como é levado em conta por um corpo individual. Assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende – o que é potencialmente – todo ato de leitura. É no ruído da arquipalavra teatral que se desenrola esse ato, quaisquer que sejam os condicionamentos culturais. (ZUMTHOR, 2007, p.61-62)

Para o autor, o ato de leitura contém o desejo de restabelecer a unidade, presente no teatro, entre corpo, voz e texto, a partir dos pequenos movimentos e rituais pessoais de leitura. Segundo Zumthor, a diferença entre o momento da leitura e o momento em que se assiste a uma peça de teatro passa tão-somente pelo grau de intensidade nas sensações de presenças físicas. Diferente do que acontece com a recepção das outras formas de expressão artística, a leitura silenciosa, resgatada,

“torna-se escuta, apreensão cega [...], enquanto se forma o prazer, sem igual.” (ZUMTHOR, 2007, p.87).

O que se vê ao longo do volume curto de Zumthor é o entoar de um hino de amor à presença mais pura do fruidor de uma obra de arte. O teatro é a arte que não pode prescindir da presença corporal e, ao utilizar o modelo teatral – coletivo, presencial, efêmero – como parâmetro de comparação com a literatura, atividade *a priori* solitária, ele resgata a participação corporal do leitor em sua atividade fruidora. Ouve-se a própria voz ao ler, como se, ao pé do ouvido, falasse conosco um trovador medieval ou mesmo um ator em monólogo - mas o trovador-ator somos nós mesmos:

[...] o corpo, pela audição está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me *autocomunico*. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro. Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página (ZUMTHOR, 2007, p.87 grifo meu em itálico)

Hans Ulrich Gumbrecht, em sua publicação recém-traduzida *Produção de presença*, assim como Zumthor, procura fugir da pura hermenêutica para lidar com obras de arte. O autor atenta para o fato de estarmos num mundo saturado de significações e interpretações, e a teoria da arte e da literatura não fogem à regra, estão dominadas pela hermenêutica. Ao traçar proposições acerca da produção de efeitos de presença, ele esboça a hipótese de que haja uma demanda de efeitos e momentos de co-presença na experiência estética. Nas palavras do autor, “aquilo de que [...] sentimos falta num mundo tão saturado de sentido, e, portanto, aquilo que se transforma num objeto principal de desejo na nossa cultura [...] são fenômenos e impressões de presença” (GUMBRECHT, 2010, p.134). Em sua explanação, o autor ressalta o caráter efêmero da sensação de presença quando da experiência estética e chega a admitir que esta não existe sem o efeito de presença, proposto no livro.

Gumbrecht não abandona a hermenêutica, pois acredita que se tratam, hermenêutica e presença, de dois lados de uma mesma moeda. Ora, se, como quer o autor, existe uma demanda por esse tipo de sensação – e não só interpretação ou informação – isso necessariamente tem de refletir em projetos estéticos. Não é um acaso a visibilidade que ganha a esfera privada em todos os campos de manifestação artística. Diana Klinger explicita bem o fenômeno:

Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos

inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, talk shows e reality shows; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego- história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas (KLINGER, 2006, p.21)

Em recente obra que traça um panorama sobre a literatura brasileira contemporânea, Karl Erik Schollhammer analisa sob diversos aspectos essa tomada de poder do sujeito, com uma demanda do efeito de presença (o fenômeno não é exclusivo da literatura brasileira), que assume a forma de textos que flertam com a crônica e o autobiográfico, frequentemente sob a forma fragmentária e autorreflexiva.

Não se trata de dizer que *Pawels Briefe*, obra memorial e autoficcional, seja um projeto mercadológico. De todo modo, publicado na virada do século, em 1999, ele estava completamente de acordo com o clima da época.

A obsessão pela memória que se vivia na virada do século (em certa medida hoje ainda) é inquestionável. Em *Present Pasts*, Andreas Huyssen chama a atenção para a entrada do desejo pelo passado no mercado cultural de massa como sintoma dessa mania social. Segundo Huyssen, os discursos de memória foram impulsionados já no início dos anos 1980 principalmente por algumas datas do período nazista, lembradas oficial e institucionalmente, transformando o trauma do Holocausto numa espécie de moeda global para tratar desses discursos.

O trauma do Holocausto vem acompanhado não só da necessidade ética de não permitir que os genocídios se repitam, mas de um medo constante do apagamento. O fato de os judeus (assim como, os desaparecidos da Argentina) não terem um túmulo que, fisicamente, lhes dê direito, no mínimo, à morte, parece ser o ponto de partida para entender essa mania. Huyssen nos diz que, como explicara Freud, memória e esquecimento são inseparáveis e que, apavorados com o esquecimento e a instabilidade inerente ao processo da memória, procuramos a estabilidade e a certeza nas formas de guardar, armazenar, lembrar.

No caso da sociedade alemã, é preciso levar em conta ainda a questão da divisão do país por mais de quarenta anos. E não só por conta da necessidade de integrar a história da RDA na memória social daquele país, o que por si só, já representa uma negociação de forças políticas bastante delicadas. Afinal, toda uma sociedade, um conjunto de tradições e hábitos, simplesmente evaporou em poucos anos e foi forçada a uma reintegração nem um pouco preocupada com as alteridades e virou artigo de museu e modismos – existe até a palavra “ostalgie”, um jogo com

“nostalgie”, para designar a enxurrada de produtos customizados à moda do leste alemão, e uma tentativa de buscar esse passado “autêntico”, de forma pasteurizada.²

Também as questões do nacional socialismo e o passado ocidentais receberão novas interpretações a partir da década de 1990, como uma nova forma de entender vítimas e algozes. Segundo Barbara Beßlich, a literatura tem papel fundamental, serve como espaço público, ao impor novas questões a serem discutidas e novas formas de lidar com elas.

À medida que a primeira geração de testemunhas da Segunda Guerra começava a desaparecer, jovens autores entravam em cena e substituíam a falta de experiência vivida por novos entendimentos de quem seriam as testemunhas e de como seria a construção literária da memória (desde então artificial, afetiva, estetizada). Além de suscitar inflamadas reivindicações de provas, questionamentos sobre verossimilhança e toda a sorte de defesa de uma verdade histórica, surgiriam os partidários da “autenticidade do passado particular” (BEßLICH, 2006, p.9).

Questões pessoais e afetivas, a ligação familiar, empatias, passam, assim, a figurar nos textos literários e nas discussões teóricas. A nova testemunha, afinal, não teria a prerrogativa da experiência.

Pawels Briefe, livro a ser lido ao longo dessa dissertação, foi publicado em 1999 na Alemanha, dez anos após a queda do muro de Berlim. A edição em capa dura possui 205 páginas, 18 imagens (17 delas ao longo do texto e uma imagem que abre e fecha o livro, nas guardas). A escrita do texto é em linguagem coloquial direta, e organizada em fragmentos, marcados graficamente. Após a introdução, em que a autora explica algumas razões para a escrita do livro, não foi possível perceber nenhum tipo de regra ou intencionalidade na extensão de cada fragmento ou dos temas tratados. As marcas gráficas costumam indicar rupturas naquilo que é narrado, mas um mesmo tema pode ser retomado em repetidos fragmentos – seguidos ou não.

Para tratar desse livro, começo por uma abertura sobre a experiência e o processo de leitura, ainda nesta introdução. Certamente, as questões apontadas aqui serão retomadas ao longo do resto do trabalho.

² No apartamento de Monika Maron em Berlim, conversamos sobre essa questão, ainda presente, na sociedade alemã. No bairro de Schöneberg, no antigo lado ocidental de Berlim, ela conta como, ao passear pela cidade, muitas vezes já nem se dá conta de que lado do muro estaria. Mas sabe exatamente, pelo vestuário, reconhecer um velho Senhor do leste. “Eles jamais usam sobretudos, por exemplo”.

No capítulo 2, ao tentar criar uma breve biografia de Monika Maron, busco, em vão, costurar as informações soltas que se encontram espalhadas por sua obra. Uma tentativa de dar sentido ao que foi lido em *Pawels Briefe*, em fazer conversarem as outras publicações da autora com a obra que considero central e se encontra no limiar de autobiografia e ficção.

Na obra, Monika Maron recria a história de sua família passando por três gerações: a de seu avô, Pawel, a de sua mãe, Hella, e a própria. Poucas menções são feitas à geração anterior (do bisavô, pai de Pawel) e à posterior (de Jonas, filho da autora). Usando o próprio nome e sobrenome, assim como o de seus familiares, além de incorporar fotografias de acervo pessoal, o texto flerta com a autobiografia, ainda que a construção formal pensada e o uso da imaginação indiquem uma obra ficcional. O texto não opõe as duas instâncias, e a transição suave entre documentos, fotografias e cartas para as invenções da narradora sugerem que toda reconstrução do passado requer algum nível de ficção. Para ilustrar essa leitura, voltarei às questões da cena quando analisar a performatividade contida nas ficções de si.

Parte importante da construção narrativa em *Pawels Briefe* é a utilização das 17 imagens do acervo familiar. Além de informarem a imaginação do leitor e, para Maron, de certa maneira, impedirem sua livre imaginação, as fotografias dão um novo ritmo à narrativa, já fragmentada, e impõem novos ângulos. A leitura delas como meras ilustrações, índices de autenticidade da narrativa e pertencimento de Maron à história que está sendo construída ali, parecem restritas e ganham novo desenvolvimento no capítulo 4 principalmente. As imagens estão completamente integradas à forma da construção narrativa e à possibilidade de se escrever uma memória daquilo que não foi vivido. A memória, tema que perpassa todo o livro e a leitura, é abordada com mais vagar no capítulo 3uhn.

A divisão em capítulos foi uma organização arbitrária e os temas, muitas vezes, atravessam toda a escrita do trabalho. A decisão foi feita pelo ponto de partida de cada reflexão: a proximidade da narrativa de Monika Maron com a autobiografia, a estrutura de memória que a escrita da autora assume, a integração de fotografias de um acervo pessoal como expediente necessário para contar essa história. Outros temas, como a potência da ficção e o jogo de forças afetivas serão importantes para a reflexão em todos os capítulos.

Um prefácio à uma possível tradução de Maron certamente tentaria abarcar todos esses elementos que, na verdade, estão amalgamados no livro. Essa tentativa de

nomear e explicar questões específicas ou partes separadas da obra escrita, sempre suscitam a sensação de impossibilidade de dar conta do que a obra dá ao leitor. Essa falta é explicada por Raymond Williams, quando trata da “estrutura de sentimento”:

[...]quando se mede a obra em contraste com suas partes separadas, ainda permanecem alguns elementos para os quais não existe contrapartida externa. É a isso, em primeiro lugar, que eu nomeio estrutura de sentimento. É firme e definido como estrutura sugere, ao mesmo tempo que está fundado nos mais profundos e menos tangíveis elementos de nossa experiência [...] Seus meios, seus elementos, não são proposições ou técnicas; eles estão incorporados, são sentimentos relacionados (WILLIAMS *apud* WILLIAMS, 2010, p.10)

Ainda assim, espero que ao compartilhar essa experiência de leitura, alguns novos leitores se interessem pela autora e coloquem em xeque as minhas conclusões e discussões.