

## 2

### A construção da personagem – vida e obra de Monika Maron



*Pawel und  
Josefa in  
Lodz*

Figuras 1 e 2



*Monika  
und Hella  
1953*

Figura 3

Em 9 de novembro de 1989, quando caiu o muro de Berlim, Monika Maron não estava lá. A autora acabara de se mudar de Berlim Oriental para Hamburgo (1988), com uma permissão de três anos. No dia 10 de novembro, Maron pegou a estrada e dirigiu por um país que, nas palavras dela, estava enlouquecido (fosse de alegria, surpresa ou por conta de uma profecia apocalíptica). Perguntei a ela qual foi a sensação, se ficou decepcionada por não estar na cidade no 9 de novembro. A resposta foi um suspiro com um sorriso. Não estar em Berlim no momento exato da queda do muro, era, de fato, muito menor do que viver para ver o muro

ser derrubado.<sup>3</sup> Ao chegar em sua cidade natal, já do portão do jardim da casa da mãe, Helene Maron, gritou: “Sou a vencedora da História!”. Monika Maron tinha 48 anos quando, ela conta em *Pawels Briefe*, acredita ter de fato se tornado adulta.

## 2.1

### Breve Biografia

Monika Eva Maron nasceu em 3 de Junho de 1941, no bairro proletário de Neuköln, Berlim. Filha de Helene Maron, Hella, e Walter. À época do nascimento de Monika, os pais de Hella, Josefa e Pawel já haviam sido deportados para a Polônia. Pawel Iglarz nascera em família judaica, mas se convertera à religião batista. Josefa nascera em família católica e também realizara a conversão para a religião protestante. Os dois se conheceram na comunidade da Igreja e se mudaram para Berlim, uma terra de “oportunidades” à época. Tiveram quatro filhos: Bruno, Paul, Marta e Helene. Com o início da Segunda Guerra, Pawel foi delatado. A Josefa foi dado o direito de ficar na Alemanha, local de nascimento de suas filhas, mas ela preferiu acompanhar o marido de volta à Polônia. Josefa faleceu em 11 de Junho de 1942, separada de seu marido, mais uma vez delatado, transferido pouco antes ao gueto Belachtow. Pawel foi assassinado poucos meses depois, provavelmente na floresta Buchenwald, no caminho do gueto para Chelmno/ Kulmhof<sup>4</sup>. Antes disso, um dos irmãos de Hella, Bruno, morrera numa cirurgia de vesícula. Ainda restavam à Monika os parentes do lado materno, tio Paul e tia Marta.

De Walter não se sabe nem o sobrenome, apenas que foi soldado do exército alemão e que enviava seu soldo à Hella e à família. Que, voltando da guerra, se assustava com barulhos de aviões e prometeu à filha Monika que só havia atirado para o ar. Que visitou os pais de Hella na Polônia. Que encontrou Hella no verão de 1943 e logo depois foi prisioneiro de guerra dos russos. Que foi impedido de casar com Hella, considerada metade-judia (*halbjüdin*), pelo Rassengesetz de Nurembergue. Que pelo mesmo motivo não pôde registrar a

---

<sup>3</sup> Maron escreve “abertura do Muro” (Maueröffnung)

<sup>4</sup> Pode ser que Pawel tenha chegado a Kulmhof e sido assassinado lá. A hipótese de Monika e a família se baseia unicamente no fato de a última notícia enviada ser endereçada de Belachtow.

filha. Que até 1946 ninguém sabia de seu destino. E que, em 23 de setembro de 1949, voltou à casa da família Iglarz, buscando “sua família”.

Era tarde demais, Hella já estava envolvida com aquele que seria seu marido para o resto da vida, Karl Maron. Ainda assim, Walter morou na Schillerpromenade 41, endereço da família Iglarz, até encontrar uma nova casa, em fevereiro de 1950, na Fontanestraße, junto a Paul Iglarz, irmão de Hella. Sabe-se ainda que Monika o viu enquanto morou em Neuköln. Que ele conseguiu permissão para visitá-la com a cidade dividida.

Se 1989 foi o ano em que Monika se tornou adulta, 1945 foi para Hella um ano de renascimento. Com o fim da Guerra, ela estava livre do medo de sua ascendência, da proibição de trabalhar, da possibilidade de ser obrigada a deixar a filha com uma vizinha. Em 1945, Hella conheceu Karl Maron<sup>5</sup>, de quem adotaria o sobrenome e daria também à sua filha. Maron era alto funcionário do partido comunista, ao qual Hella se filiou.

O bairro de Neuköln, entretanto, ficaria do lado ocidental na divisão de Berlim. Hella, Monika e Marta se mudaram em 1951 para Pankow, bairro na parte oriental, e Monika, que antes vivia entre os preceitos do comunismo e a vida cotidiana num bairro capitalista, não precisaria mais conviver com os gritantes conflitos. O raciocínio da criança que, ainda sem saber ler, cismava em chamar a Fontanestraße de Tanestraße<sup>6</sup>, pois sabia que o termo “von” (em alemão, a pronúncia é a mesma de “Fon”) antes de um nome era algo que indicava uma desigualdade social histórica e portanto deveria ser banido, estava cada vez mais próximo de sua realidade cotidiana. Ainda que o engano infantil seja cômico, ele demonstra o ambiente em que a pequena Moni crescia: a desigualdade não podia parecer existir.

1953 foi o ano da Revolta de 17 de Junho e o ano em que Hella, Monika e Marta Iglarz deixaram de ser polonesas para ganharem nacionalidade alemã. 1955 o ano em que Hella Iglarz se casou com Karl Maron, adotou seu

---

<sup>5</sup> Karl Maron nasceu em 1903 em Charlottenburg. Membro do partido comunista (KPD) desde 1926, em 1934 se refugiou em Copenhagen e em 1935 em Moscou, onde moraria até 1945. Com o fim da guerra, Karl Maron voltou a Berlim com o Grupo Ulbricht e teve diversos cargos políticos no regime da RDA, o mais importante de todos seria o de Ministro do Interior. Após a sua morte, a rua hoje chamada Poelchaustraße foi Karl-Maron-Straße de 1978 a 1992.

<sup>6</sup> Monika Maron conta essa anedota numa curtíssima crônica de 2002, publicada em *Geburtsort Berlin* em 2005

nome e o deu a sua filha Monika. 1956 o ano em que foi proferido o Relatório Kruschow, marcando a saída definitiva de Paul Iglarz do SED (Partido Socialista Unificado da Alemanha, na sigla em alemão). Morto em 1982, 1956 foi também o último ano em que veria as irmãs.

Como toda criança do partido<sup>7</sup>, Monika foi uma Junge Pionier, vestiu o uniforme do FDJ (organização para jovens ligada ao partido único SED), participou das cruéis sessões de “autocrítica e crítica dos pares”, incentivadas por professores, em que uns apontavam os defeitos dos outros. No fim de sua educação secundária, trabalhou por um ano como fresadora e depois por dois anos como assistente de direção na televisão. Entrou na universidade e estudou Teatro e História da Arte, fez pós-graduação na Escola de Artes Dramáticas (*Schauspielschule*) de Berlim. De 1971 a 1976 trabalhou como jornalista e desde então é escritora.

A vida cotidiana sob o regime do partido, ainda que privilegiada por sua situação familiar (ou justamente por isso), o Relatório Kruschow<sup>8</sup>, a utopia, tudo parecia afastar Monika Maron do comunismo. (Como a história do casal de conhecidos que fugira do regime nazista emigrando para a União Soviética, para lá perder o único filho. Só depois do Relatório Kruschow se saberia que o rapaz fora uma entre as muitas vítimas de Stalin. Para Maron, aqueles pais teriam se calado para proteger um ideal). “O comunismo não pode ser melhor que os comunistas”, diria mais tarde a protagonista de *Stille Zeile Sechs* (1991).

A cegueira (voluntária?) dos comunistas acompanhou a vida de Monika e sua relação com a família. Nada na vida “pré-1945” de Hella e Marta seria suficiente para fazer Monika entender por que as duas, nas décadas seguintes, estavam do lado daqueles que levaram os oponentes políticos à prisão, perseguiram cristãos, proibiram livros e isolaram um povo inteiro com um muro, espionando-o com um serviço secreto colossal.

---

<sup>7</sup> A autora conta que “comunismo” e “comunista”, durante sua infância, eram palavras que faziam parte do campo semântico de “bom”. Todos que ela conhecia, amigos da família e a própria família, eram comunistas, fossem filiados ao partido ou não.

<sup>8</sup> Maron chama o relatório de Geheimrede (Discurso Secreto). A expressão também é usada em Português, mas a autora usa de forma tão corriqueira que, aparentemente, o leitor alemão saberá sem pestanejar do que se trata. Para fins de clareza, mantereí Relatório Kruschow. Geralmente usado para comunicações a que só uma parcela dos membros dos partidos de grandes ditaduras tem acesso, o caso de 1956 não foi nada secreto. Apesar de só ter sido oficialmente publicado em 1989, o discurso já circulava na imprensa ocidental e nas reuniões de partido na União Soviética e República Democrática Alemã no mesmo ano em que foi proferido.

Hella, por exemplo, tinha certeza de ser detentora de um grande “instinto de classe” (*Klasseninstinkt*). Ela sabia perfeitamente quem era, a que grupo pertencia e contra quem (e o que) deveria lutar. Monika, entretanto, só consegue lembrar que a *halbjüdin* filha de proletários se transformou numa dondoca (*Bonzenfrau*) aos olhos dos trabalhadores da RDA, que a viam, assim como sua filha, como pertencentes a outra classe.<sup>9</sup> Quando, em outra ocasião, Monika confrontou a mãe com as estatísticas de assassinatos políticos na União Soviética, questionando os métodos daquele regime que ela apoiava, Hella respondeu: “eu não acredito”.

Até 1975 Monika conviveu com as contradições do regime, embora não concordasse com ele.<sup>10</sup> No mesmo ano, a morte do padrasto Karl Maron se mostrou libertadora e Monika decidiu se tornar escritora (não sem antes passar quatro meses no hospital, para onde foi no dia seguinte ao enterro do padrasto. Ela analisa o episódio como um colapso do cérebro, que enviou tantas informações desconstruídas para o corpo, que ele parou). Nos anos seguintes à morte de Karl, tudo parecia possível, tudo parecia fluir sem obstáculos, ela conta. O romance-reportagem, que denunciaria os problemas ambientais causados pela industrialização pesada, a repressão e a sociedade desigual da RDA seria publicado ali. Estava enganada, é claro. Decidida a não fazer cortes ou mudanças em sua narrativa, a autora teve seu livro proibido.

O romance *Flugasche* seria publicado em 1981 pela editora S. Fischer (que publica as obras da autora até os dias de hoje) e teria grande repercussão na Alemanha Ocidental. Além do conteúdo crítico, Maron dedica o primeiro capítulo do livro aos avós maternos: narra um pouco da vida cotidiana da família Iglarz, conta a interrupção violenta da vida do casal Josefa e Pawel, batiza sua primeira heroína de Josefa e dá o nome Pawel a um dos principais personagens da trama, com quem a narradora-personagem estabelece uma relação de cumplicidade e confiança.

---

<sup>9</sup> Não há registro de que Monika tenha confrontado sua mãe com esse conflito. Mas é fato que esposa do ministro do interior e afilhada tinham uma situação de privilégios na RDA. Moravam, por exemplo, em Niederschönhausen, uma subregião de Pankow até hoje repleta de mansões e apartamentos enormes.

<sup>10</sup> E será só em 1984, aos 43 anos, que ela realmente encerra sua crença no comunismo. Durante uma estadia de quatro semanas em Nova York, a autora chega à conclusão de que aquilo em que ela acreditava era o mesmo em que todos que queriam um mundo melhor acreditavam, “ganz unpolitisch”.

Algumas características que perpassam a obra de Monika Maron já se encontram nesse primeiro romance: a narradora em primeira pessoa, a utilização de temas e situações da própria vida ficcionalizados e adaptados para a vida dos personagens, o tratamento de questões caras à vida da RDA, o engajamento, a memória. No caso de *Flugasche*, a jornalista (como Monika) Josefa (como a avó) Nadler vai a cidade B. (Bitterfeld) escrever uma reportagem sobre uma indústria. Decidida a contar o que viu e não o que todos querem ler, Josefa tem sua matéria censurada (Maron teve sua matéria modificada) e precisa se desligar do partido e daqueles que ainda acreditam no socialismo. A segunda parte de *Flugasche* abandona o fluxo cronológico da narrativa da primeira parte e trabalha justamente com o discurso da memória reflexiva, que será encontrado também nos romances seguintes. Josefa espera o resultado de uma reunião do partido comunista sobre seu comportamento e usa esse tempo para repassar os acontecimentos. A virada se dá, na forma do texto, com a mistura de sonhos, visões e memórias da heroína Josefa.

*Flugasche* foi responsável por profundas mudanças na vida da autora. Era o início do estreitamento das relações com o Ocidente, e foi o auge de suas divergências com Hella. Quando o romance foi publicado, em 1981, um programa cultural do canal de televisão ARD abordou o livro. Monika conta que chegou a rasgar um exemplar do livro quando o comentarista a apresentou como a enteada de Karl Maron. Após a exibição desse programa, Monika e Hella não entraram em contato uma com a outra. O silêncio demorou um ano.

Monika usara a herança de Karl para se estabelecer como escritora e deixar seu trabalho como jornalista. O fato de ter usado a herança não constitui para ela nenhum tipo de conflito, nenhuma obrigação filial com Karl Maron. “O marido de minha mãe” é como ela se refere quase todo o tempo a Karl em *Pawels Briefe*, pois “padrasto” implicaria uma ligação muito maior do que ela quer parecer ter. A autora, que fala da família como um destino “genético e biográfico”, conta que por alguns anos culpou Hella por ter-lhe imposto o destino biográfico que teve<sup>11</sup>. A relação distanciada padrasto-enteada se revela mútua

---

<sup>11</sup> Em *Pawels Briefe*, lê-se que, certa vez, já morando fora da casa dos Iglarz, Walter, o pai de Monika, foi procurá-la na escola e perguntou sobre a filha para outras crianças. Com medo de que ele lhe levasse a filha, Hella impõe que Monika seja sempre vigiada em suas idas e vindas da escola. Mais tarde, em um encontro, Monika pergunta a Walter, se ele a teria levado. Ele responde com certeza que não o faria, mas que também não queria ela “com aqueles russos”. Monika se

quando o leitor descobre que, nas anotações de Hella sobre a morte marido, ela mesma percebe a libertação que o falecimento significou para sua filha. “E a recíproca deve ter sido verdadeira”, conclui Hella.

O conteúdo de *Flugasche* e a biografia da autora parecem suficientes para deixar claro por que ela não queria ser reconhecida como a “enteada” de Karl Maron, o Ministro do Interior, alto funcionário do partido SED desde sua fundação. Nada tão oficialesco quanto um companheiro de partido que mereça ter seu rosto estampado em um selo e uma rua nomeada em sua homenagem. Monika tinha um pensamento dissidente no partido único, confiava no valor da liberdade de expressão e de manifestação pública, do livre arbítrio e da necessidade de igualdade entre homens e mulheres na sociedade (não tinha exatamente o “selo Maron” de devoção ao SED).

O silêncio entre mãe e filha só seria interrompido por intervenção de um amigo, que implorou a Monika que procurasse Hella. As duas se entenderam e política sairia das pautas de discussão. Já aposentada, Hella tinha permissão para atravessar a fronteira, e ajudou a filha sempre que pôde, enquanto ela não recebia um visto. Passou a se relacionar melhor com os amigos dissidentes de Monika e, em 1985, passou a ser espionada. A companheira Hella Maron, *née* Iglarz, detentora de um alto “instinto de classe”, viúva do Senhor Ministro, seria suspeita de atividades subversivas.

Aquele programa de 1981 não seria o primeiro a usar informações biográficas e colocar na berlinda toda a recepção da obra de Monika Maron – a enteada de Karl Maron, Ministro do Interior, aos olhos tanto dos trabalhadores da RDA quanto dos capitalistas mais convictos, não poderia ter escrito, em plena Guerra Fria um livro sem intenções partidárias<sup>12</sup> Em 1995, com a abertura dos arquivos da polícia secreta alemã, a reputação de Monika seria mais uma vez colocada em xeque.

---

pergunta se ele não teria falado “aquele russo”, se referindo a Karl. O que não se encontra nem em *Pawels Briefe* ou em outras publicações é uma reflexão da autora sobre os motivos pelos quais ele, que fora prisioneiro de guerra dos russos, não poderia suportar viver na RDA.

<sup>12</sup> Em um episódio do *Das Literarische Quartett* de 1991, ao comentar *Stille Zeile Sechs*, o apresentador Marcel Reich-Ranicki chega a dizer que faltam depoimentos de quem era “realmente” da RDA. O fato de Monika Maron ter uma situação privilegiada aliado a sua saída de Berlim em 1988, não fazia dela uma autora autêntica o suficiente para ser uma das vozes da RDA.

Nessa ocasião, a informação de que Monika mantivera contato com a polícia secreta (*Staatssicherheit* ou *Stasi*), e agira como informante, veio a público. Em um clima de caça às bruxas, segundo sugere a autora em diversos textos publicados na imprensa diária sobre o tema, sua obra passaria então por uma reinterpretação completa, levando em conta um novo caráter que teria se descortinado a partir de uma denúncia na revista *Der Spiegel*. Uma leitura mais atenta dos documentos, entretanto, mostra que o contato de Monika com a Stasi durou oito meses no ano de 1977 e apenas dois relatórios, muito vagos, foram escritos. Os documentos, aliás, demonstram insatisfação com a atitude da autora em relação a sua atividade e em 1978 ela passa a ser perseguida e vigiada. O livro *Flugasche*, altamente crítico, que fora lido por seu “superior” na Stasi, fora considerado nocivo para o Estado.<sup>13</sup>

Em 10 de novembro de 1989, Hella respondeu à provocação da filha com um simples “eu sei”.

## 2.2 **Pawels Briefe**

Montar a biografia de Monika Maron não é tarefa simples. Ninguém o fez, e a fortuna crítica sobre a autora apenas dá algumas pistas. Muitos dos fatos aqui narrados nesta tentativa de sutura coesiva de sua história de vida estão em *Pawels Briefe*. Alguns repetidos em diversos textos, outros só figuram ali.

Ao buscar recontar cronologicamente a vida da autora, dei um salto até 1995 para abordar o contato com a Stasi, mas pulei 1994. Monika Maron já era autora reconhecida e estabelecida: já publicara, além de *Flugasche*, três romances, um livro de contos e uma peça, a coleção em livro de correspondência, publicada no semanário *Die Zeit*, uma coletânea de artigos e ensaios, e recebera pelo menos cinco prêmios literários.

Em 1994, a reunificação era fato consumado para os amantes das datas, mas a Alemanha ainda vivia o processo de fazer conviverem mentalidades antípodas sob um mesmo governo, numa mesma pátria. Os alemães não viviam em estado de normalidade e não era preciso um olhar de especialista para perceber

---

<sup>13</sup> Para uma descrição detalhada sobre o episódio da Stasi, a censura e a luta pelas publicações ver *Repression und Widerstand* (2005), de Christian Rausch.

isso. E foi um canal de televisão holandês que resolveu tentar responder à pergunta: “Quando é que os alemães voltarão, finalmente, a ser normais?”. A Monika Maron, notória pela voz crítica, parece lógico que tenha sido entrevistada para o programa<sup>14</sup>. E também sua mãe Hella que, afinal, durante a Guerra fora afetada pela proibição de trabalho do regime nazista e naquele tempo já era viúva de um alto funcionário da RDA, integrante exemplar e convicta do SED...

Em busca de fotos antigas para a equipe de reportagem, Hella se depararia com uma caixa vinda do espólio da irmã, guardada e esquecida: lá estavam algumas cartas de seu pai, Pawel. Cartas que ele enviara aos filhos depois de deportado e também ainda no gueto. Hella começou a ler as cartas e ficou estupefata: ela não era capaz de se lembrar de nada. De nenhuma das cartas, nem de cartas assinadas por ela, com a própria letra.

Seguindo a pista do esquecimento, resolveu remexer papéis antigos e encontrou documentos como a correspondência com autoridades alemãs em que a Hella de vinte e poucos anos lutava para não ser deportada ou a certidão de nascimento de Pawel, que revela que ele nascera com o nome de Schloma, fato completamente novo para Hella que, em 1938, utilizara aquele documento para tentar a permissão de casamento com o namorado Walter.

De um lado, temos Hella assustada com o poder do esquecimento e culpada por isso. De outro, Monika se emociona ao reparar que em quase todas as cartas encontradas, Pawel menciona a neta. “Nesse momento, então, os sofrimentos do passado não seriam, certamente, nem abolidos nem reconciliados, mas as esperanças malogradas seriam reconhecidas, nomeadas, retomadas na fidelidade de uma memória ativa e inovadora”, diz Jeanne Marie Gagnebin sobre a passagem do anjo natalino e parece falar do livro de Monika Maron.

*Pawels Briefe* já era promessa desde 1981. O primeiro capítulo de *Flugasche* é dedicado aos avós e seu destino é narrado. A heroína, Josefa Nadler, tem o nome da avó (descobriremos em *Pawels Briefe* que Nadler é a tradução de Iglarz). Publicado em 1989, “Ich war ein antifassistisches Kind” é, como a própria autora dirá mais tarde, um *exposé* do que será *Pawels Briefe*.

Com as cartas, algumas fotos de família e as lembranças de Hella, Monika escreve sua história de família (subtítulo do livro), tentando encontrar, ou montar,

---

<sup>14</sup> Depoimento em entrevista concedida em fevereiro de 2012.

o fio que liga sua história a de seus avós, que permitem que ela imagine a história deles, de sua mãe e dela, como parte de uma só história, da história da vida de Pawel e dela.

Uma cena, por exemplo, que está narrada em *Flugasche*, aparece em “Ich war ein antifassistentes Kind” e reaparece em *Pawels Briefe*: Pawel era sempre o primeiro a acordar e preparava o café da manhã para todos. Todas as manhãs, cada um receberia sua bebida preferida, desde que acordasse cedo o suficiente: Para Bruno, chá, café para Marta, leite para Hella e achocolatado para Paul. Essa cena não é, portanto, uma novidade trazida pelo livro ao leitor, e segundo Monika, é a alegoria de felicidade e família para Hella.

O leitor também conhece desde *Flugasche* o desejo que Monika tem de encontrar ligações perceptíveis com seu avô. De provar sua ascendência, para estabelecer uma conexão com ele:

Wir, mein Großvater und ich, weil ich nach ihm, und nur nach ihm kam, waren eben ein bißchen Anders, ein bißchen unpraktisch, dafür verträumt und zu spontanen Einfällen neigend, nervös, ein bißchen verrückt. Daß er Kommunist war wie Hella, Marta, ihre Freunde und vor allem Hellas neuer Mann, nahm ihm etwas von seinem Anderssein, dass mich tröstete und mir recht gab, wenn ich mit der Erwachsenenwelt im Streit lag. So jedenfalls ließe sich erklären, warum ich mir bis heute meinen Großvater als einen der Parteidisziplin und Mehrheitsbeschlüssen unterworfenen Genossen nicht vorstellen kann. (MARON, 1999, p.63)<sup>15</sup>

Monika tem a esperança de que, assim como o filho Paul, depois de 1945, o avô teria permanecido em Neuköln e talvez proibido (ou sensatamente convencido do contrário) Hella e Marta de se filiarem ao SED.<sup>16</sup>

No contexto geral da obra de Monika Maron, localizo *Pawels Briefe* como livro central. Não só pela revisitação dos episódios já conhecidos do leitor, que, com sua leitura descobre que a narração sobre a morte dos avós estava factualmente errada em *Flugasche* (Em 1981, Monika acreditava que sua avó teria morrido em 1941, antes de seu nascimento e não em 1942, como veremos em

<sup>15</sup> Meu avô e eu, porque eu puxei a ele e somente a ele, éramos um pouco diferentes, não muito práticos, por outro lado um pouco sonhadores e chegados a idéias espontâneas, nervosos, um pouco loucos. O fato de ele ter sido comunista como Hella, Marta e sobretudo o marido de Hella, tirava um pouco dessa pecha “ser diferente”, o que me consolava e me fazia acreditar que eu estava com a razão, nos momentos de guerra com o mundo adulto. De todo modo explica um pouco por que eu jamais consegui imaginar meu avô como um companheiro subserviente à disciplina do Partido e às decisões da maioria.

<sup>16</sup> Com bastante humor, a autora diz que às vezes, quando pensa no destino do avô, esquece que, não bastasse ser polonês e judeu, ele era comunista.

*Pawels Briefe*). As cartas e a construção dessa narrativa criam um sistema de leitura para toda a obra de Monika Maron. Existe, a partir da publicação de *Pawels Briefe*, um guia para ler cada livro (em que momento foi escrito, que situações de vida inspiraram cada personagem).

Na construção da história familiar, que reencena o ato de memória, o leitor tem diante de si pistas para entender melhor os romances que vieram antes, encaixá-los uns nos outros, e, no caso de *Flugasche*, a narrativa de sua concepção.

Em *Animal Triste* (1996), uma história de amor, o leitor encontra as lembranças de uma senhora que recorda de uma relação amorosa na época da reunificação. A narrativa em retrospectiva faz com o que o fim do romance marque também o fim da vida da personagem. A ação do romance pode se resumir a uma senhora sentada em seu apartamento e lembrando. Em *Stille Zeile Sechs*, de 1991, a morte do personagem Beerenbaum faz com que Rosalind comece a lembrar de sua eterna desavença com ele. Rosalind, aliás, é a mesma personagem de *Die Überläuferin*, publicado em 1986. No segundo romance de Monika Maron, o passado ainda se mostra passível de reconstrução, o que se revelará como tarefa impossível nos romances seguintes. Em *Animal Triste* e *Stille Zeile Sechs*, ainda, o processo de reconstrução da memória é objeto de reflexão das narradoras em primeira pessoa.<sup>17</sup>

Em *Pawels Briefe*, finalmente, ainda que o projeto não seja mormente ficcional, a ficção terá papel importante. A personagem que escreve esses romances que se interligam, começando a dar forma a uma obra, vem a público. O “eu” detentor de alguma verdade já perdera esse posto nas outras obras, com “eus ficcionais”. Além disso, a autora-narradora-personagem parece convencida da impossibilidade de uma reconstrução ordenada do passado e se entrega à imaginação quando faltam os fatos.

Por outro lado, a reconstrução da história de três gerações que se realiza no livro, para a crítica Elke Gilson, por exemplo, proporciona uma leitura com a qual é possível aprender muito mais sobre a história alemã do século 20 do que com muitas obras “acadêmicas”.

---

<sup>17</sup> Em *Endmoränen* (2002), ainda encontramos a narradora em primeira pessoa, mas dados autobiográficos não estão mais incluídos no romance, ainda que a temática subjetiva muito presente em *Pawels Briefe*, ainda figure.

Resta a pergunta: Por quê, então, a autora só começou essa busca em 1994, se a promessa da obra se anuncia desde o primeiro livro? Em primeiro lugar, o acaso. As cartas encontradas, que preenchem algumas lacunas, levantavam questões, que deixaram Hella completamente atordoada. Monika já tinha duas cartas de seus avós em 1989<sup>18</sup>, endereçadas à “querida pequena Moni” (die liebe kleine Moni). Para a autora, as memórias têm um tempo próprio e ela acredita, ainda, que foi a maturidade (segundo ela, só adquirida em 1989), que permitiu que ela fosse capaz de imaginar sua vida conectada à vida de sua mãe, de quem tanto quis se afastar. Plausível. Mas foi daquela caixa que saiu o seguinte trecho:

Mein lieber Paul, ich schicke dir hier einen Brief mit, den Mama einen Tag vor ihrem Tode an mich diktiert hat. Der Brief zerriß mir das Herz, ich wollte ihn nochmal lesen, aber ich bekomme es nicht fertig. Ich schicke dir also den letzten Brief von Mama mit folgender Bitte: fahrt mal an einem Sonntag alle raus zu Lades und laßt euch den Brief wortgetreu übersetzen und Hella soll denselben mit der Maschine abschreiben und Original und Abschrift gut aufbewahren. Schließt ihn irgend in einfach ein, daß er nicht verloren geht, und wenn Monika groß ist zeigt ihr den Brief und erzählt ihr, wie tief unglücklich ihre Großeltern gerade in den Akten Tagen geworden sind, vielleicht weint sie dann auch eine Träne<sup>19</sup> (MARON, 1999, p.112)

## 2.3

### A personagem em construção

A decisão de recontar ou reconstruir essa história vem acompanhada de uma resignação: nada ali é original. Nem mesmo sua voz será a melhor para contar aquela história frente a tantos outros que já contaram, “e em primeira pessoa”. Ainda assim, a autora toma o lugar do “cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos [e] leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a

<sup>18</sup> A informação sobre as cartas, presente em “Ich war ein antifassistentes Kind” não reaparece em Pawels Briefe. E nem as cartas.

<sup>19</sup> Meu querido Paul, envio aqui uma carta, que Mama ditou para me enviar um dia antes de sua morte. A carta me rasga o coração, e eu queria ler mais uma vez, mas não consigo chegar ao fim. Envio então para você a última carta de Mama e com o seguinte pedido: escolham um domingo e se dirijam ao Lades, para que ela faça uma tradução literal da carta. Hella deve, então fazer uma cópia da tradução batida à máquina e guardar muito bem o original e a cópia. Fechem-na em qualquer gaveta, de forma que ela não se perca. Quando Monika estiver grande, mostrem a ela a carta e contem a profunda tristeza que os avós dela passaram, justamente nesses dias de velhice. Talvez ela também derrame uma lágrima.

história”<sup>20</sup>. A crônica do século 20 apontada por Elke Gilson está, então, fundida à busca de Monika Maron por uma identidade filial com seu avô, e contará com sua atividade de narradora, contadora e inventora de histórias.

O que, segundo Lejeune a diferencia a autobiografia da ficção não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transição no texto, mas o pacto que o autor estabelece com o leitor, através de sinais presentes na publicação do texto, que determinam sua leitura. Com alguma esperteza, Monika Maron jamais chamará *Pawels Briefe* de autobiografia. Com o subtítulo “uma história de família” ela ganha o salvo-conduto da distância e da possibilidade de imaginar. Uma ficção documental com cores autobiográficas é o máximo grau de aproximação com o gênero tal como definido por Lejeune que um leitor poderá afirmar.<sup>21</sup>

Convicta da impossibilidade de ordenar um passado e imbuída do objetivo de encontrar sua história a partir daquela de seus antecessores, *Pawels Briefe* se encontra na fronteira entre a autobiografia e o romance, entre o documento e a fábula. Dessa impossibilidade e recusa de reconstrução ordenadora, surge um romance polifônico: além das cartas (voz do avô), das lembranças (voz da mãe), entram na montagem fatos históricos (como a descrição do fim do gueto Belachtow), reflexões sobre o processo da memória e sua escrita, imaginação de cenas cotidianas (voz de Monika, que dá voz a Pawel e Josefa) e as fotos, que mostram ao leitor os rostos daqueles personagens.

Und was haben sie sich denn erzählt, frage ich Hella.

Ja, was werden sie sich erzählt haben, sagt sie, über uns Kinder werden sie sich unterhalten haben und über Politik, sicher auch über Geld, wir hatten ja nie welches.

Haben sie Deutsch oder Polnisch miteinander gesprochen?

Wenn sie allein waren, bestimmt Polnisch.

Also, mein Großvater und meine Großmutter sitzen auf dem Fensterbrett in der Küche ihrer Neukölner Wohnung. Juscha, sagt mein Großvater, das ist die polnische Koseform für Josefa, Juscha, sagt er. Und was weiter? Ich weiß nicht, wie seine Stimme klingt, ich weiß nicht wie er aussieht, wenn er lacht. Ich kenne

<sup>20</sup> Essa tradução de “Teses sobre a história”, de Walter Benjamin, é de Jeanne-Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, publicada em LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005

<sup>21</sup> Por mais que as definições de Lejeune sejam um tanto restritivas, algumas observações sobre o lugar do leitor nesse pacto são interessantes. É inegável que um leitor mais atento de Maron não tenha mudado suas leituras das publicações anteriores depois de *Pawels Briefe*. Eu mesma me vi no papel de “cão de caça” de que fala o autor, percorrendo ruas descritas, querendo conhecer pessoalmente aquele personagem.

nichts von dem Leben, das ich mir vorstellen will, weder die Armut, noch die Enge, noch die Frömmigkeit. Meine Großmutter hat bis zum Ende gebrochen Deutsch gesprochen und nicht mehr schreiben können als den eigenen Namen. Und Hella erinnert sich an einen Tag, an dem ihre Mutter ihr das Frühstück in die Schule brachte, weil sie erst Garn für Brot hatte tauschen müssen. Juscha, sagt mein Großvater, gibst du mir bitte mal die Schere? <sup>22</sup>(MARON, 1999, p. 32 s.)

As imaginações (falas do avô, formas de se comportar, cenas específicas), portanto, não preenchem lacunas e apresentam-se no texto como a mais pura invenção que são. Elas dão vida e cor à história narrada, nos aproximam do desejo da narradora de promover o encontro com seu passado, mas jamais completam uma história. E já em sua introdução a autora avisara que se recusaria a dar sentidos posteriores aos fatos ou a assumir o discurso daqueles que acreditam que tudo teria acontecido em prol do que viria no futuro.

Até as últimas páginas do livro, o leitor é confrontado com as reflexões sobre a escrita e as reproduções de trechos das cartas, uma manobra da autora que faz com que o leitor se sinta presente ao processo de leituras daquelas cartas encontradas – e que jamais são reproduzidas integralmente.

Não parece exagerado usar o termo performance para *Pawels Briefe*: O livro parece ser o palco em que Monika Maron encena a leitura das cartas e a reação a elas. Não penso aqui numa ideia de performance que busque o simples estreitamento ou apagamento de fronteiras entre arte e vida, mas um conceito de performatividade como apresentado por Judith Butler, ao tratar dos gêneros. Para a autora, o performático está justamente na artificialidade, na construção encenada.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> E sobre o que eles conversavam, pergunto a Hella. Sobre o que eles podem ter conversado, diz, sobre nós, os filhos, e sobre política, e naturalmente sobre dinheiro, já que nunca tínhamos nada. E eles falavam em alemão ou polonês? Quando estavam sozinhos, certamente polonês. Bem, meu avô e minha avô sentam à janela da cozinha do apartamento em Neuköln. Juscha, diz meu avô, usando a forma carinhosa do polonês para Josefa, Juscha, ele diz. Que mais? Eu não sei como é sua voz, não sei como ele é quando ri, já que ele não aparece sorrindo em nenhuma foto. Eu não conheço nada da vida que quero imaginar, nem a pobreza, nem as restrições, nem a fé. Minha avó falou um alemão meio errado até o fim da vida e não escrevia nada além do próprio nome. E Hella se recorda de um dia em que sua mãe lhe levou o café da manhã para a escola, porque ela antes precisou ir trocar linha por pão. Juscha, diz meu avô, pode me passar a tesoura?

<sup>23</sup> No caso das investigações de Butler, o gênero (feminino, masculino) não seria essência do sujeito, mas uma ilusão mantida e repetida para os propósitos da heterossexualidade reprodutiva

Diana Klinger nos apresenta um conceito de autoficção que se funda numa forma de pensar as escritas autobiográficas junto com o conceito de performance. Para Klinger, a performance pressupõe uma exposição radical do sujeito enunciador assim como do local da enunciação, impedindo o caráter naturalizado e ordenado que se esperaria da autobiografia. Enquanto Zumthor parte do receptor para aproximar das artes cênicas e do corpo a atividade essencialmente mediada e solitária que é a leitura, Klinger o faz a partir do enunciador, do autor, do performer. Ela aproxima os conceitos de performance e autoficção, pois os dois são representações inacabadas, criando a ilusão para o leitor de que ele assiste ao vivo ao processo de escrita.

Na narrativa híbrida de *Pawels Briefe*, o referente é a vida da família Iglarz, passando por três gerações até chegar a Monika, personagem ali construído discursivamente. O “ao vivo” está na linguagem direta, coloquial, mais distanciada do que ela usa em seus textos notadamente ficcionais e também na construção da história, acompanhada por posicionamentos críticos sobre o próprio processo de construção da obra:

[...] er wurde Kommunist, und ich kann ihn mir in einer kommunistischen Parteiversammlung einfach nicht vorstellen. Oder will ich nicht? Will ich mir nicht vorstellen, wie er in einer kommunistischen Parteiversammlung redete, sich mit anderen gemeinsam erregte, abstimmte, weil es ihm das Geheimnis, mit dem ich ihn seit meiner Kindheit umgeben habe, rauben könne? Ich weiß nicht, wann ich erfahren habe, daß er Mitglied der Partei war. Entweder habe ich diese Mitteilung damals ignoriert, oder sie enthielt, als sie zu mir kam, eine andere Bedeutung für mich als heute.<sup>24</sup> (MARON, 1999, p. 60s.)

Nessa performance verbal publicada<sup>25</sup> de Monika Maron, os sentidos da vida, ou o “fio” que liga sua história com a da família materna não é algo que se encontra antes da escrita narrativa, mas se constrói durante a própria. Monika escreve a história de sua vida a partir da história dos outros, principalmente dos avós.

---

<sup>24</sup> [...] ele virou comunista, e eu não simplesmente não consigo imaginá-lo num reunião do Partido comunista. Ou eu não quero? Não quero imaginar como ele falava em reuniões do partido comunista, como se comovia com os outros, votava, porque isso acabaria com o mistério com que eu o envolvi desde a minha infância? Eu não sei quando foi que fiquei sabendo que ele se filiou ao partido. Ou eu ignorei essa informação na época, ou ela teve uma conotação completamente diferente do que tem hoje.

<sup>25</sup> A expressão é de Dominick LaCapra, quando se refere a textos autobiográficos de Sartre

Ao se negar textualmente a criar uma ordem ou um “sentido final” para a sua história que será criada a partir de outras narrativas, Monika recusa a herança de “vítima” legada por seus avós. Ela não quer falar por eles, tal qual uma testemunha, mas contar a história de sua família, cujo marco inicial ela localiza em Pawel e Josefa. Ela, portanto não se utiliza da filiação para evocar uma ideia falsa de autenticidade. Na verdade, ela chega a admitir que em sua imaginação infantil, quando queria acreditar ser descendente de Pawel e somente dele, seu conhecimento sobre os judeus não passava muito da informação verdadeira, mas simplista demais, de que o regime nazista empreendera um genocídio e o povo judeu fora o principal alvo.

Nesse sentido, a autora é bem-sucedida numa escrita fronteira: ela adota uma posição discursiva que permite sua aproximação afetiva a seu passado e ao mesmo tempo evita uma identificação direta com a vítima, uma apropriação de seu destino, que criaria o risco de negar a subjetividade do outro.

Quando, em sua autoficção, Monika Maron só dá a seu leitor o acesso a trechos das cartas, ela o deixa no mesmo lugar em que ela se encontra no momento da escrita. Ao leitor não é dado o direito, pelo menos durante a leitura do livro, de tirar as próprias conclusões de sua história. Ele tem acesso aos mesmos “rascunhos” de história que ela, e por isso a montagem da história atinge um efeito de co-presença narrador-leitor. Um presente estendido do processo de leitura dessas cartas e um vai-e-vem da narrativa que reencena justamente o processo de (pós) memória.

A fragmentação será, ainda, a forma textual de uma história, cuja única continuidade reside nas descontinuidades, nas rupturas: Pawel rompeu com a família judia e Josefa com a família católica. Hella, Marta e Paul não aceitaram o batizado na igreja batista. Monika deixou o comunismo. Às rupturas ideológicas, eu acrescentaria o termino abrupto da vida de Pawel e Josefa, a prisão de Walter pelos soldados russos, a separação das irmãs Hella e Marta do irmão mais velho Paul, a construção de um muro entre os membros da família Iglarz e a queda do mesmo muro, que marcaria o fim de tudo aquilo em que Hella acreditava.

Ainda segundo o conceito de autoficção aliado às performances analisado por Klinger, tanto a ficção quanto a vida pública do autor contribuem de forma igual para a produção de sua subjetividade. São instâncias de atuação do eu que podem se tensionar ou se reforçar, mas que em tempos de diluição da fronteira

entre vida pública e privada já não podem mais ser consideradas separadamente. O escritor é então sujeito da própria performance, papel que representa na vida cotidiana, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras.

Portanto o que interessa de documental no texto de autoficção, como o de Monika Maron, não é uma coincidência de fatos, mas a ilusão da presença daquele narrador, ilusão que o leitor tem de acesso ao lugar de emanação da voz.

No quesito dessa performance extra-literária, Monika Maron exerce um trabalho complexo e muito verossímil. A autora sempre se posiciona publicamente sobre questões em discussão na Alemanha, seja em artigos de jornais, programas de rádio ou televisão. Responde a críticas ao seu trabalho, se defende quando acredita ser vítima de injustiça e reafirma seus pontos de vista. Entre a publicação dos dois últimos romances, *Endmoränen* (2002) e *Ach Glück* (2007) – que, a propósito, têm a mesma heroína, Johanna –, Maron publica um livro sobre seu processo de escrita, intitulado *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche* [Como não consigo escrever um livro, mas continuo tentando].

Em entrevista concedida à época da conclusão desta dissertação, se furtou a responder perguntas mais pessoais, saiu muitas vezes pela tangente, com respostas como “minha resposta para isso é ter escrito o livro”, recusou ser fotografada, mas teve todo o tempo uma fala de uma suavidade que chega a destoar dos textos mais engajados e críticos que a autora segue publicando na imprensa. À minha leitura restou, no fim, o meu processo de imaginação leitora. O personagem que eu vinha construindo foi animado por sua voz, altura, apartamento em Berlim em que mora sozinha, o cachorro simpático (animal que ganhou importância em seus dois últimos romances), a livraria do bairro, que frequenta com assiduidade, o gesto de enviar os arquivos da construção de seu livro para o arquivo literário de Marbach, por revelar que não tem o hábito nem de colecionar nem de arquivar nada. Mas continua sendo a personagem dos livros, dos artigos de jornal e das entrevistas no rádio e na televisão. Por isso, evito usar os termos “autora”, “escritora” e “Maron” ao me referir à voz narrativa que conduz o livro. Para designar a personagem prefiro o primeiro nome: Monika.

Assim, ao ler a obra de Monika Maron de uma perspectiva geral, entendendo-a como um texto autoficcional que, segundo Klinger, implica na dramatização de

si, que supõe, assim como acontece no palco de teatro, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício. Não se trata de procurar as coincidências que Lejeune propõe, mas a construção simultânea de pessoa real e personagem textual. Uma performance, portanto.

*Pawels Briefe* no centro, por ser a autoficção (livro) dentro da autoficção (vida pública). Por serem as cartas do avô Pawel que darão partida para essa busca de identidade a partir do outro, da encenação da ficção. Uma busca que é, ao mesmo tempo, construção estética e pessoal, afetiva. Que rearranja os sentidos das palavras, nem que seja por instantes, de uma narrativa que guia seu leitor:

In fast allen Briefen denkt er an mich: “...die allerherzlichsten Grüße und Küsse für Monika”, “... was wurde ich darum geben, sie zu sehen?”  
 Wenn ich in Pawels Briefen meinen Namen finde, in seiner schwer lesbaren Sütterlinschrift, geschrieben in dem Zimmer, das er mit der Familie aus Wygielzow teilte – hatte er überhaupt einen Tisch oder saß er auf seiner Schlafstelle, wenn er schrieb? -. Wenn ich mir vorstelle, daß der Mann, der diese Briefe schrieb, an mich dachte, auf mich hoffte, verliert das Wort Vergangenheit für minuten seinen Sinn. Dann werden die Jahre durchlässig und der 26. Juli oder der 8. August 1942 gehören zu den Tagen meines erinnerbaren Lebens.  
<sup>26</sup>(MARON, 1999, p.141)

---

<sup>26</sup> Ele pensa em mim em quase todas as cartas: “os abraços e beijos mais carinhosos que existem para Monika”, “... o que eu não daria para poder vê-la?”. Quando eu encontro meu nome nas cartas de Pawel, na sua caligrafia gótica, difícil de ler, escrito à mesa no quarto que ele dividia com a família de Wygielzow – será que ele tinha uma mesa? Ou será que ele sentava em sua cama ao escrever?- quando eu imagino que o homem que escreveu essas cartas pensava em mim, esperava me ver, a palavra passado perde o significado por alguns minutos. Os anos ficam permeáveis e 26 de Julho ou 8 de Agosto de 1942 passam a fazer parte dos dias da minha própria vida de que consigo me lembrar.