

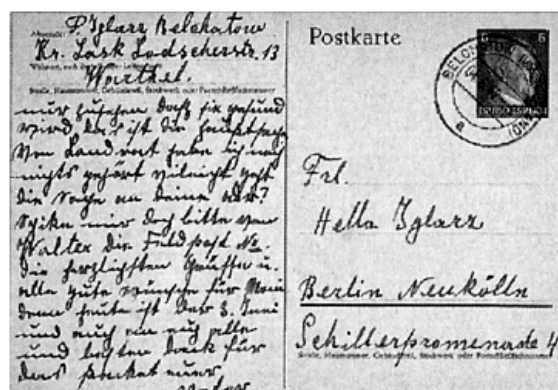
4

Os frames de Pawels Briefe

Das 17 imagens reproduzidas em *Pawels Briefe*, apenas duas não são retratos: a fotografia do túmulo da avó, Josefa, e o fac-símile de um postal do avô, enviado de Belachtow em 04 de Junho de 1942, antes que o gueto fosse desativado. Enquanto a morte da avó foi algo vivido pela mãe e tios de Monika e tem um local definido, que pôde ser registrado anos depois por seu filho Jonas, a morte do avô é uma estatística: “1939 lebten in Belachtow mehr als 6000 Juden, 5000 Polen und 1000 Deutsche. Das Ghetto wurde am 1. März 1941 gegründet und im August 1942 liquidiert”⁴⁴ (MARON, 1999, p.133). Se Pawel foi assassinado na floresta próxima a Belachtow, no caminho para Chelmno/ Kulmhof, ou lá mesmo, “*bleibt ungewiß*”, frase que poderia resumir a resposta a muitas das perguntas da autoficção de Monika. Sem precisar de muita criatividade, é quase automática a leitura da imagem desse postal, ainda que não se trate da última notícia recebida, como um par da imagem do túmulo.



Josefas Grab

Postkarte
von Pawel
aus dem
Ghetto

Monika não utiliza fotos (de arquivos públicos) da Guerra, da Shoah, de Berlim destruída ou quaisquer outras que não façam parte do espólio familiar. São todas imagens privadas, já que sua busca é criar a história da própria vida. Apesar de

⁴⁴ Em 1939 viviam, em Belachtow, mais de 6000 judeus, 5000 poloneses e 1000 alemães. O gueto foi criado em 1 de Março de 1941 e, em agosto de 1942, liquidado.

serem simplesmente grãos de prata modificados quimicamente sobre papel, somos incapazes de jogar fora retratos, fotos de família. É como se estivéssemos jogando aquela pessoa fora. Não é de se espantar, então, quando Maron afirma que *Pawels Briefe* está mais próximo da não-ficção que do romance.

Em a *A câmara clara* Roland Barthes já havia diagnosticado a vocação da fotografia para a representação da vida (o cordão umbilical que dá a vida) e da morte. A vida é a presença física do fotografado diante da câmera e meio “carnal” da luz que faz com que a imagem seja produzida. E a morte reside no “isso-foi”, marcado pela impossibilidade de retomar o momento fotográfico, e reacendendo o luto naqueles para quem só resta contemplar a foto. Barthes se contrapõe à ideia de que o retrato estimule a memória, traga de volta o passado. Para ele, olhar o retrato bloqueia a capacidade de lembrar. No livro de Maron, as imagens-túmulo, únicas a não evocarem nenhum dos personagens, trazem justamente o efeito dessa impossibilidade de voltar ao passado.

4.1

Retratos de família

Em uma de suas últimas cartas, mais tardia que o “postal-túmulo”, Pawel pede aos filhos que, conhecendo a dor da separação, desfrutem da possibilidade de, pelo menos os três, permanecerem juntos. Embora não tenha sido esse o destino da família Iglarz (Paul quis permanecer no lado ocidental de Berlim, a divergência política o separou das irmãs), Monika, em sua história de família, através dos retratos, acaba encenando a concretização desse desejo do avô⁴⁵.

“The family photo displays the cohesion of the family and is an instrument of its togetherness; it both chronicles family rituals and constitutes a prime objective of those rituals”, diz Marianne Hirsch (1997, p.7), para quem as imagens fotográficas são capazes de provocar a ilusão de certa continuidade ao longo do tempo e do espaço.

Ao tratar de retratos de família, Hirsch se diz fascinada por sua ligação intrínseca e necessária com certo tipo de narrativa : “Family pictures depend on such a narrative act of adoption that transforms rectangular pieces of cardboard into telling details connecting lives and stories across continents and generations” (HIRSCH,

⁴⁵ Na narrativa de Monika, o retrato da página 45, feito no dia do enterro de Josefa, é o último que se vê dos irmãos reunidos (reprodução na p.51).

1997, xii).

Monika Maron, se utiliza de fotografias para contar sua história de família. Mas não se trata de uma história contada através das imagens, mas junto com elas. W.J.T. Mitchell, em sua teoria da imagem, demonstra como é impossível pensar na pureza do texto verbal ou visual: se, por um lado, a escrita evoca imagens⁴⁶ e constrói uma ligação inseparável entre verbal e visual, pela forma gráfica, por outro, as imagens também incorporam a textualidade. A narrativa familiar, portanto, se completa a partir da justaposição de texto e fotografias e as influências mútuas que um exerce sobre o outro.

Se percebermos a oposição dos retratos em relação às imagens que denotariam a morte dos avós, ao longo de *Pawels Briefe*, Monika Maron não só está justamente dando a ver (ou criando) a narrativa a que as fotos escolhidas pertencem, mas também faz da reprodução dos retratos um instrumento para dar vida aos seus personagens. É a partir das imagens que ela pode imaginar os avós em vida, os tios e a mãe em suas feições de “filhos”.

Ainda que grande parte da matéria-prima de *Pawels Briefe* esteja nos depoimentos de Hella, é inegável que essa seja a narrativa da personagem- autora-narradora Monika. Ela mesma, muitas vezes, admite que a versão de sua mãe dos fatos é diferente da sua: como quando Hella conta de seu primeiro namorado, que conheceu no ano de 1933 e resolveu se separar dela depois de alguns meses, porque perdera o emprego. Monika admite que insiste em perguntas, porque espera ouvir que o fim do namoro se deu por conta do pai judeu de Hella, mas, diante das negativas, concede que também em 1933 um namoro podia acabar sem motivos políticos e que essa insistência em encontrar os motivos escondidos é um vício de sua geração.

Ou quando, ao encontrar a prima Sylvia, filha do tio Paul em uma leitura de seu livro, Monika se espanta de ouvir a expressão “nosso avô” (Sylvia gostara principalmente do trecho em que ela conta a história de Pawel, na abertura de *Flugasche*). *Aquele* Pawel, presente desde *Flugasche*, é o avô de *Monika*.

Em seu recente *Écorces*, Didi-Huberman diz:

on ne dit pas la vérité avec des mots (chaque mot peut mentir, chaque mot peut signifier tout e son contraire), mais avec des phrases. Ma photographie de la "route du camp" nés encore qu'un pauvre mot. Il demande donc à être situé dans une phrase. Ici,

⁴⁶ Monika, ao imaginar situações de que participam os avós, sempre usa a palavra “Bild” (imagem, retrato): “er passt zu diesem Bild” [ele se encaixa nessa imagem]

la phrase n'est autre que mon récit tout entier, récit de mots et d'images inséparés. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.240).

Assim como a verdade, para Didi-Huberman, precisa das frases completas e não somente de palavras soltas, a história de família de Monika tampouco pode ser lida em sua completude se forem isoladas as fotos, cartas ou memórias contadas, relíquias familiares que são ponto de partida e componentes da narrativa. As imagens são descritas quando convém, e as descrições não estão obrigatoriamente acopladas à imagem na montagem do livro (uma foto mencionada no texto da página 22 só aparece reproduzida na página 54, por exemplo). Algumas fotografias apenas inspiram a imaginação em outros momentos. Uma certeza: jamais funcionam como meros documentos, doadores de autenticidade. Um *aide-mémoire*, não fossem parte de um processo de criação e invenção as memórias de *Pawels Briefe*. Funcionam, então, como uma *ajuda à imaginação* e, simultaneamente, condição dela:

Das Bild das ich mir von meinen Großeltern mache, ist schwarzweiß wie die Fotografien, von denen ich sie kenne. Selbst wenn ich mich anstreng und versuche, mir meine Großmutter und meinen Großvater als durchblutete farbige Menschen mit einer Gesichts-, Augen- und Haarfarbe vorzustellen, gelingt es mir nicht, die farbigen Bilder zu fixieren. Immer schieben sich in Sekunden die schwarzweißben Fotogesichter über die farbige Fragmente. Wenn Hella von den Abenden in der elterlichen Wohnküche erzählt, sehe ich meine Großeltern schwarzweiß zwischen ihren farbigen kindern sitzen. Nur Bruno, den ich auch nur von Fotos kenne, ist ebenso schwarzweiß.⁴⁷(MARON, 1999, p. 18)

As leituras que levam em conta a imaginação e a capacidade de ficcionalizar o próprio eu são, de certa forma, rejeitadas por Maron, em sua opinião sobre a própria narrativa. Ao entrevistá-la, na sala de seu apartamento em Berlim, Maron explica por que escolhe utilizar fotografias apenas em algumas de suas obras após *Pawels Briefe* (primeira a conter imagens): as fotografias não combinam com as obras ficcionais. “A Senhora está afirmando, então, que não há ficção em *Pawels Briefe*?”, pergunto. “É a minha verdade”, responde ela.

Mas a própria disposição das fotografias nas páginas (reproduzidas na página 69, a seguir) - sempre à margem, com a imagem original repetidamente reproduzida

⁴⁷ A imagem que tenho dos meus avós é em preto e branco, assim como as fotos que eu tenho deles. Mesmo com esforço, quando tento imaginar minha avó e meu avô como pessoas de carne e osso, com cores no rosto, nos olhos e no cabelo, não consigo fixar essas imagens coloridas. Em poucos segundos as imagens em preto e branco voltam a se sobrepor aos fragmentos coloridos. Quando Hella conta das noites na cozinha da casa dos pais, vejo meus avós em preto e branco entre seus filhos, coloridos. Só Bruno, que também só conheço por fotos, também é preto e branco.

na página par, no canto esquerdo superior e o close, três páginas a seguir, na página ímpar, no canto direito inferior – indica uma tentativa de guiar a leitura e o olhar sobre essas imagens. Não há um simples “caderno de imagens” como em *Bitterfelder Bogen*,⁴⁸ por exemplo. As fotografias nos mostram os personagens daquela história, nos tomam de assalto, às vezes, quando no fluxo da leitura nos surpreendemos com a imagem descrita páginas antes. Trata-se da narrativa de Monika e das imagens da família de Monika, portanto. Alguns personagens não aparecem na fotografias de família. As faltas mais explícitas são de Walter e Karl Maron. Monika consegue, dessa forma, pela imagem, apagar qualquer possibilidade de filiação paterna que não seja com o avô na montagem do livro, corroborando o trecho em que declara que “puxou a ele, e somente a ele”.

E a montagem texto-imagem, com retrato e close em cada extremo diagonal, lembra as cantoneiras dos antigos álbuns de fotografia (reparem as sombras que as fotografias produzem nas páginas seguintes, nas páginas reproduzidas na página 62). Desencontradas na diagramação do livro, parecem avisar ao leitor graficamente que a costura da narrativa do livro nunca vai se completar (e é o que acontece). Outra moldura que passa despercebida, pois não está nas páginas do texto, é a fotografia de Buchenwald, nas guardas do livro⁴⁹. A imagem da bela floresta (abaixo) onde Pawel foi provavelmente assassinado é uma constante lembrança dessa história interrompida e que fez necessária a construção da história de família. E os *frames* fotográficos, enquadrados, fechados, contam cada um uma pequena história, têm uma narrativa para os acompanhar, criando o mosaico das micronarrativas. *Pawels Briefe*, assim, como anunciara a narradora não costura a narrativa, que permanece escapando:

Zwischen der Geschichte, die ich schreiben will, und mir stimmt etwas nicht. Welches Thema ich auch anrühre, nach fünf oder vier, manchmal sogar nach zwei Seiten schmeißt mich die Geschichte oder schmeiße ich mich aus dem Buch wieder raus. Als hätte ich darin nichts zu suchen; als wäre meine Absicht aus den Fotos, Briefen und Hellas Erinnerungen die Ahnung vom Ganzen zu gewinnen, vermessen für einen Eindringling wie mich. Die einfache Leben meiner Großeltern und ihre Kinder, von

⁴⁸ Monika Maron volta à cidade onde se passa *Flugasche* para escrever nova reportagem, mais de 20 anos mais tarde. Mantendo a convicção de que apenas os textos não-ficcionais podem ser combinados à fotografia, inclui um caderno de fotos coloridas da cidade industrial que um dia foi a cidade mais suja da Alemanha.

⁴⁹ A imagem da floresta denota mais uma vez o apagamento do destino das vítimas da Shoah. No final do livro, Maron reproduz uma carta de Himmler a Hitler, participando o fim de Kulmhof, outro destino imaginado para Pawel. A fotografia, de Jonas Maron, é o que parece ser a “fotografia da ausência”.

welcher Seite ich mich ihm auch näherte, gerinnt mir zur Idylle, und schon verbietet sich der nächste Satz (MARON, 1999, p.52-3)⁵⁰



4.2 O silêncio, um efeito

Em *Minuto de Silêncio*, o alemão Siegfried Lenz narra a história de um menino que perde a professora por quem se apaixonou e com quem se envolveu: O garoto Christian vê a morte de Stella, a professora de inglês, e tenta salvá-la, em vão. Nas 113 páginas, o turbilhão de memórias, primeira perda e trauma do garoto alongam o minuto de silêncio em homenagem à Stella, no auditório do liceu Lessing.

(...) “É uma longa história”, disse ela, minha cabeça repousando em seu braço. “É uma longa história, Christian, ela começa ainda durante a guerra, em Kent, nos céus de Kent.” “Por que no céu?”, perguntei. “Meu pai era um telegrafista num bombardeio, seu avião foi atingido ainda durante o primeiro ataque, seus companheiros morreram, ele sobreviveu, seu paraquedas funcionou, foi assim que virei professora de inglês.” “Como?” E Stella contou de seu pai, que foi preso e levado para um campo de prisioneiros perto de Leeds; ali ele passou algumas semanas, abandonado ao tédio, como a maioria dos prisioneiros. Isso mudou quando ele recebeu tarefas no campo durante o outono, com outros prisioneiros, trabalhar no sítio de Howard Wilson era prazeroso para ele, a maioria dos prisioneiros aproveitava os discursos políticos no campo para repor o sono atrasado. O pai de Stella costumava fazer as refeições com os Wilson, foi convidado a participar de uma modesta festa de aniversário e certa vez pediram que ele levasse seu filho doente até o médico de bicicleta. “teu pai é do campo?”,

⁵⁰ Tem algo de errado entre mim e a história que quero escrever. Seja qual for o tema de que tento me aproximar, passadas quatro ou cinco páginas, às vezes até duas, a história me empurra pra fora do livro. Ou eu mesma o faço. Como se eu não tivesse nada que fazer ali, como se meu objetivo, de ganhar uma noção do todo através das fotos, cartas e lembranças de Hella, fosse presunção de uma intrusa como eu. A vida simples dos meus avós e seus filhos, de que tento tratar em algumas páginas, desanda e se transforma em idílio na minha escrita, e, assim, já impede a frase seguinte.

perguntei. “Ele era eletricista”, disse ela, “ele conseguia provar a qualquer pessoa que ela não vivia com a quantidade de luz suficiente, e aonde quer que fosse sempre levava algumas lâmpadas elétricas de reserva em sua maleta, lâmpadas que ele deixava para o cliente a preço de custo. Seu cliente predileto o chamava de Joseph, o porta-luz, os Wilson o apelidavam de Joe.

“Ele nunca explicou por que razão, um belo dia, depois da guerra, decidiu ir visitar os Wilson, simplesmente achou que estava na hora de bater na porta deles”.

Hoje, disse Stella, hoje ela entendia ser um desejo legítimo querer voltar para algum lugar onde experimentou momentos importantes na vida, talvez decisivos. Stella disse aquilo, mas depois de um breve intervalo acrescentou: “Sete dias, Christian, nossa intenção era ficar apenas uma tarde, mas acabamos ficando sete dias”

Não consegui desgrudar o olhar da tua imagem; enquanto a orquestra da escola tocava, olhava sem parar para tua fotografia; era como se tivéssemos marcado um encontro para aquela hora com a intenção de dizermos algo que não sabíamos um do outro. Duas vezes eu assistira a ensaios da orquestra, orquestra com coro, mas agora, diante da tua imagem, aquela cantata me emocionou de forma inesperada. Aquela vulnerabilidade, aquela busca desesperada e a esperança de uma resposta, de redenção, a força vencedora foi evocada por eles, Pai e Filho, pelo tempo que é o melhor dos tempos. Como teu rosto de repente começou a brilhar, Stella (...) (LENZ, 2010, p.56-57)

É difícil tirar um excerto curto do texto de Lenz que exemplifique esse vai-e-vem da voz narrativa. As cenas de *Minuto de Silêncio* são longas, arrastadas e, ao voltarmos ao cenário do culto, quase nos surpreendemos com o fato de que jamais saíramos dali. Essa longa digressão serve tão-somente para apresentar a ideia que tentarei esboçar a seguir. Enquanto Lenz monta seu texto descrevendo cenas, imagens, gestos e flashes desencontrados, alongando os 60 segundos de introspecção e homenagem no momento do luto, proponho que pensemos as imagens materiais no livro de Monika Maron também como minutos de silêncio: Na imagem, condensados.

Tratar de silêncio, quando se trata de literatura, pode se revelar um exercício arriscado, uma vez que este é geralmente entendido como algo que não pertence ao literário, como o antônimo de linguagem. Mais: corre-se o risco de tender ao elogio do indizível e à elevação do silêncio ao posto do sublime, do inalcançável.

Discussões em torno das narrativas de experiência da catástrofe têm se dedicado ao tema com frequência. “Silêncio” e “indizível” são termos que se tornaram quase conceitos-chave para a discussão estética de qualquer texto em torno das catástrofes e dos traumas. Uma poética do negativo se forma a partir do que a fortuna crítica insistiu em localizar como a falha na linguagem. Essa falha estaria na incapacidade da literatura de recriar experiências *ipsis literis*, como se esse fosse o objetivo último da arte literária. O apontar da “falha” estaria, no mais das vezes, intrinsecamente ligado a uma utopia de narração da experiência e da memória.

Cabe aqui retornar a Walter Benjamin, que já em *Experiência e Pobreza* (1933) postulava a impossibilidade do relato a partir do choque da Primeira Guerra Mundial: os soldados voltaram emudecidos do campo de batalha, “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”. A Grande Guerra teria anulado nossa “faculdade de intercambiar experiências”, dirá Benjamin mais tarde, em *O narrador* (1936), quando volta a falar na pobreza. No mesmo ensaio, Benjamin antecipa o desaparecimento completo do valor da experiência contada: os livros sobre a guerra, não se aproximavam daquilo que passava de boca em boca. A experiência teria sido por demais desmoralizante para chegar aos livros, “não havia nada de anormal nisso”.

Em *O que resta de Auschwitz* (2008) Giorgio Agamben parte dos escritos de Primo Levi e pretende demonstrar que, passados os horrores do campo, o encontro entre sujeito da experiência e porta-voz do relato continuava impossível. Levi advoga a necessidade de contenção do relato frente a tamanhos horrores da experiência. Agamben destaca nos escritos de Levi o fato de que os reais condenados já não podiam falar, de que as testemunhas, sobreviventes davam voz a um outro:

Nos escritos Levi, de um lado, estão as palavras e hábitos cotidianos (tamanco, chuveiro) que se desencontram do que se vivia. De outro, a primeira pessoa da narrativa assumindo o lugar da verdadeira testemunha, que sucumbiu.

Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os muçulmanos, os que submergiram – são as testemunha integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção (...) Tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só o nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso em nome de terceiros, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente (LEVI, 1990, p.47-8)

Segundo Rancière, O que aconteceu com a evolução dos estudos sobre o trauma e a catástrofe foi a outorga de uma certa autoridade às palavras da testemunha (como Levi), que se transformaram em autoritarismo. Palavras que seriam verdades únicas, transformando a fala da “testemunha real” numa “palavra que silencia”, como chamou a atenção Jacques Rancière. Para Rancière, a “testemunha verdadeira” não só acabou ganhando (e reivindicando) o direito absoluto sobre o tema da catástrofe, mas também sobre os artifícios para denotar o trauma em si, desafiando a integridade do que ele denomina de palavra democrática:

A palavra da testemunha torna-se então a palavra que silencia, a palavra que suspende as outras. A palavra democrática supõe um “pôr em intriga” ou um “ficcionalizar da fatualidade”. Ela funda-se sobre o reconhecimento da capacidade de falar de qualquer um, logo de “pôr em ficção” e eventualmente de mentir. (RANCIÈRE, 2006, pg.180)

O filósofo, entretanto, defende que a literatura mesma é “este intervalo, este desvio entre um material de experiência e uma voz deste material”, ela é “a recusa da palavra auto-evidente, carregando as marcas da sua verdade. Isto não quer dizer que ela ignore esse fantasma da palavra verdadeira. Ela é trabalhada por ele, mas a sua obra é, precisamente, a luta com este fantasma, a sua encenação” (2006, p181).

Na mesma entrevista, concedida à revista portuguesa de Filosofia *Intervalo*, Rancière fala de uma *hipérbole do indizível*, ao se referir a leituras comumente feitas dos poemas de Paul Celan. Rancière afirma que a natureza fragmentária da escrita do poeta é lida como uma “marca de uma falha da linguagem diante da experiência da extrema desumanização” (RANCIÈRE, 2006, pg. 182). Isto é, a linguagem fragmentária estaria intrinsecamente ligada à poética de um suposto gênero testemunhal. Certo de que a lógica de ajuste dos gêneros a supostos assuntos deva ser quebrada, Rancière elabora sua teoria:

É próprio da poesia [no caso de Celan] – não do testemunho – esta maneira de por em cena a relação entre limite e excesso – limite e excesso que são eles próprios objetos de ficção porque não há nenhuma medida exata do [que seja o] limite. Tudo o que se diz é dizível. E o indizível é sempre o indizível de uma linguagem, aquilo a que se refere, mas também aquilo a que dá ritmo e cor (2006, p182).⁵¹

Rancière demonstra que a natureza fragmentária de um texto, está no arsenal de artifícios da escrita como um todo. Assim como a atenção para o detalhe, que representa sentimentos com vigor a partir do menor detalhe, do inumano. Mesmo antes das narrativas da catástrofe, quando, em Levi, a palavra sopa toma outro significado, podemos perceber a poesia e vigor do encontro amoroso entre Emma e Charles em *Madame Bovary* a partir da poeira movimentada pelo vento que passa por debaixo da porta, numa operação clara de deslocamento realizada por Flaubert.

⁵¹ Um adendo necessário: não tenho nenhum objetivo aqui de me contrapor ao *unicum* do genocídio nazista, já que Maron recusa o lugar de vítima dessa catástrofe. Acredito, até, que debruçar-se com o olhar estético sobre eventos-limite e seus desdobramentos na arte é necessário para, quem sabe, estabelecer categorias. Se recorro aqui à fortuna crítica desses textos, é unicamente para ilustrar o argumento de que, assim como defende Rancière, não só o trauma e o choque produzem determinados efeitos literários. Não apenas relatos de experiências-limite (ou simplesmente relatos) têm primazia sobre determinados afetos e figuras em jogo na literatura.

(RANCIÈRE, 2007, p.125). Fragmentos, lacunas e silêncios são tão banais quanto quaisquer outros recursos e já estavam na literatura antes da guinada, inegável do ponto de vista ético, da catástrofe. “There is no appropriate language for witnessing. Where testimony has to express the experience of the inhuman, it naturally finds an already constituted language as becoming-inhuman, of an identity between human sentiments and non-human movements” (RANCIÈRE, 2009, pg.126), dirá Rancière.

Voltando ao *deslocamento*: Ricardo Piglia, em “Una propuesta para el nuevo milenio” (2001)⁵², se coloca o desafio de escrever a sexta proposta, deixada em aberto por Ítalo Calvino em *Seis propostas para o novo milênio* e afirma que a “literatura seria o lugar em que sempre é um outro⁵³ que diz”. E esse outro é o que sabe ouvir, para que o aquilo que se conta não seja mera informação e tenha a forma da experiência. Piglia salva a testemunha sobrevivente e seu relato e, ainda, acolhe o texto ficcional e metafórico sob o guarda-chuva dos relatos do trauma:

Um deslocamento até o outro, um movimento ficcional, diria eu, até uma cena que condense e cristalice uma rede múltipla de sentidos. Assim se transmite a experiência, algo que está muito além da simples informação. Um movimento que é interno ao relato, uma elipse podemos dizer, que desloca até o outro a verdade da história. Me parece que a proposta para o próximo milênio que eu agregaria às de Calvino seria esta ideia de deslocamento e de distancia. O estilo é esse movimento em direção a outra enunciação, um distanciamento em relação à própria palavra. Existe outro que diz isso que, talvez nem pudesse ser dito de outro modo. Um lugar de condensação, uma cena única que permite condensar o sentido em uma imagem. (PIGLIA, 2001)

No ensaio, Piglia assume o lugar de escritor argentino que é, fazendo pesar sobre o ato da escrita a experiência do trauma da clandestinidade dos anos de exceção daquele país:

A experiência de puro horror da repressão— uma experiência que frequentemente parece estar para além da linguagem — talvez defina nosso uso da linguagem e nossa relação com a memória e, portanto, com o futuro e o sentido. Há um ponto extremo, um lugar digamos — de que parece impossível aproximar-se a partir da linguagem. Como se a linguagem tivesse uma borda, como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, depois da qual estaria o silêncio. (PIGLIA, 2001)

E propõe, então, uma nova relação com esses limites, deixar que a linguagem fale naquela borda, a partir do que chamou de deslocamento, de mudança de lugar.

⁵² Farei versões livres do original, em espanhol.

⁵³ Monika Maron, ao contar sua história a partir da história dos familiares, dos outros, mantendo as subjetividades, realiza uma operação de deslocamento.

Para manter a imagem usada por Piglia, vejo que talvez seja necessário deslocar também a fronteira e trazer o silêncio para dentro do terreno da linguagem.

Se pudermos entender o silêncio como parte e artifício da linguagem, e não o que há depois dela, podemos abordar o texto lacunar sem o peso do horror – no caso dos textos de memória, uma possível conversa com os mortos, afastando a leitura hoje quase automática desses textos a partir do trauma, do luto e da melancolia.

Essas lacunas funcionam, acredito, como pausas para respirar da verborragia, e proporcionam os encontros na literatura. Permitem a emergência de um possível efeito de presença. Um encontro do leitor com o outro, o texto, consigo, um encontro que está para além da interpretação e fora do terreno dos sentidos e da hermenêutica. O afeto do texto, o seu prazer.

“Toda fotografia é um certificado de presença” (BARTHES, 1984, pg.129), dirá Barthes. O garoto Christian da novela de Lenz está diante da fotografia de Stella. Monika recria presenças ausentes ao expor as fotografias e descrevê-las, posicionar-se afetivamente em relação a elas. Lenz e Maron partem ainda do lugar do luto. Procuro evitar a leitura de que Pawels Briefe seja um trabalho de elaboração da perda. Monika não conheceu os avós e procura o fio que liga a história deles à dela. Por mais que a catástrofe do genocídio nazi perpassasse a obra de Maron, o que se vê em *Pawels Briefe* é uma narradora que nega a posição de vítima da Shoah e que busca sua identidade, fazendo soar vozes, muitas vezes imaginadas, quase sempre dissonantes entre si.

É claro que é impossível ler *Pawels Briefe* sem levar em conta a história oficial, que a todo momento é evocada por Maron, ao preencher dados do destino de seu avô com estatísticas históricas, ou ao descrever o bairro onde nasceu e viveu parte da infância, e onde moraram seus avós, também com números e fatos concretos, como se desejasse autenticar a narrativa:

In Neuköln, das bis 1912 Rixdorf hieß, wohnten zu etwa 80% Industriearbeiter. Zwischen 1885 und 1915 war die Bevölkerung auf das Zwölfwache angewachsen, von 22.785 auf 268.411. Das Wohnviertel um die Schillerpromenade entstand in den Jahren zwischen 1905 und 1912. Der Anteil von 1-2 Wohnungen betrug 91%. 52% der Rixdorfer Steurzahler verdienten weniger als 1500 Mark im Jahr. Bei den Wahlen von 1912 wählten 83,3% die SPD. (MARON, 1999, p.36).⁵⁴

⁵⁴ Em Neuköln, que até 1912 se chamava Rixdorf, cerca de 80% dos moradores era de operários industriais. Entre 1885 e 1915 a população cresceu 12 vezes, de 22785 para 268411. A parte residencial em volta da Schillerpromenade foi criada entre 1905 e 1912. 91% era de apartamentos de 1 e 2 quartos. 52% dos contribuintes de Rixdorf recebiam menos de 1500 Mark por ano. Nas eleições de 1912 83,3% votaram no SPD (partido social-democrata).

Algumas páginas adiante, a estatística se mistura à história. Neuköln, o bairro proletário onde se estabeleceram os avós, é o bairro onde se passa a história que está buscando e sua própria infância:

Neuköln muß ein besonderer Ort in Berlin gewesen sein; in Neuköln gab es nicht nur die meisten Rotfrontkämpfer und Arbeitslosen, sondern auch mehr Kirchenaustritte, Mandolinen-und Harmonikaorchester, mehr Freidenker und Arbeitersportvereine als anderswo. Auch die Neukölner Mädchen galten als besonders, sagt Hella, besonders intelligent oder interessant weiß ich nicht, aber irgendwie besonders (MARON, 1999, p.66)⁵⁵

As relações claras com a história da Alemanha, no entanto, não devem ser as únicas, uma vez que a obra não se pretende documento definitivo, já que “não há nada de novo a ser dito” (MARON, 1999, p.7). É possível ver em *Pawels Briefe* a busca de uma alternativa estética, ainda que com tons biográficos e memoriais, à enchente de subjetivismo do nosso tempo. A própria autora fala, em *Ich war ein antifassistentes Kind*, texto anterior à “história de família”, e decerto seu embrião, na emergência de um “nós”⁵⁶ – um eu dos dias de hoje e outro da memória – quando se revisita experiências ou mesmo locais do passado.

Em todas as diferentes formas de entender a memória observadas aqui como possibilidades de leitura da obra de Maron (protética, crítica, pós-memória), vêm à tona o intervalo entre autor/narrador e sujeito da experiência e a necessidade de uma interferência criativa direta de quem narra. Um deslocamento, para usar a proposta de Piglia, é intrínseco a essas três formas de conceituar o relato.

Maron se aproveita justamente dessa não-coincidência da distância entre relato e experiência para escrever *Pawels Briefe*. Ao falar do processo de montagem da narrativa, em entrevista por ocasião do lançamento do livro, dá destaque às lacunas propositalmente não preenchidas:

⁵⁵ Neuköln devia mesmo ser um lugar muito especial em Berlim. Em Neuköln não havia apenas muito mais lutadores da Frente Vermelha e desempregados que em qualquer outro bairro, mas também o maior número de pessoas oficialmente desligadas da Igreja, orquestras de bandolim e arco-de-baixo, mais pensadores livres e associações esportivas de trabalhadores. As moças de Neuköln também eram vistas como peculiares, diz Hella, se especialmente inteligentes ou interessantes eu não sei, mas de um jeito ou de outro, especiais.

⁵⁶ Wie klein müssen wir gewesen sein, dass uns diese Straße so breit, jenes Haus so hoch und dieser kurze Weg so weit erscheinen konnte. Und die Frage, ob das Kind, das sich in uns erinnert, wirklich der gleiche Mensch war, und ein Gefühl als wäre unser Ich ein Wir. (MARON, 2010, p.7-8) // Devíamos ser mesmos muito pequenos, para que essa rua nos parecesse tão larga, suas casas tão altas e esse curto caminho tão longo. E fica a pergunta se a criança, que dentro de nós se recorda, realmente é a mesma pessoa; e um sentimento de que o nosso Eu seja um Nós

Und ich habe versucht, einen Ton zu finden, in dem sich Erinnerung als ständiger Wechsel von Annäherung und Zurückweisung erzählen ließ. Ich wollte das Erinnern als etwas Vages, Unvollständiges, Veränderbares vorführen, als etwas mit dem es einem ergehen kann wie mit Träumen, die man noch im Aufwachen festhalten will und die sich um so schneller entziehen, je angestregter man sie fixieren will. Mein Erinnerungsbild muß fragmentarisch bleiben, mit Leerstellen, die der Leser selbst ausfüllen kann.⁵⁷ (MARON, 2006, pg 321)

Mais do que sobre as lacunas na narrativa, quero aqui me deter sobre as fotografias utilizadas na composição do livro. Mesmo quando realiza descrições das fotografias que são parte de sua matéria-prima e as contextualiza, numa aproximação mais “usual” dos retratos, Maron não se furta a, ao final do trecho, mudar bruscamente o tema -- como é de se esperar em uma narrativa que pretende expor a fugacidade do processo reconstituição da memória. O resultado para o leitor é um constante movimento coreografado por Maron, de ter de voltar às imagens e refletir sobre o que leu, sobre o que já sabe dos personagens ali retratados.

Em todo o fluxo de memórias posto em cena, a voz interna que se ouve durante o ato leitura (Zumthor) , conexões e reflexões inevitáveis que o leitor a todo momento faz, o espaço da foto, e principalmente os closes que aparecem em páginas logo a seguir, criam, no tempo da leitura um *minuto de silêncio*. A cada foto, um minuto, a cada close, outro. Ali, autora e leitor, juntos, respiram e se reencontram.

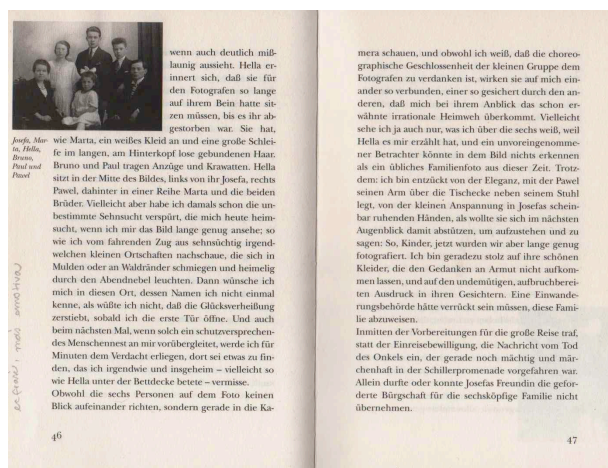
Na torrente de vozes da leitura, dos diversos (para-)textos que se entrecruzam, cada vez que aparece uma foto, instaura-se um minuto de silêncio que faz lembrar por que se está ali. O minuto de silêncio em memória daqueles que inspiraram a escrita e conduzem a narrativa, escrita e lida, até o fim. O que no início é ruptura e surpresa, ao fim do livro, por conta da repetição e expectativa criada e satisfeita, dá ao livro um ritmo de reza, mantra, talvez um tom de melancolia. Um minuto como aquele do luto descrito na novela de Lenz, a suspensão que acontece num piscar de olhos e faz transbordar os afetos contidos no texto.

A narrativa de Lenz, a propósito, encontra-se em completa concordância com o argumento de Rancière sobre as possibilidades representacionais do que ele chamou de regime estético da arte. As 113 páginas para representar o silêncio são exatamente a “absence of a stable relationship between exhibition and signification”. And “this

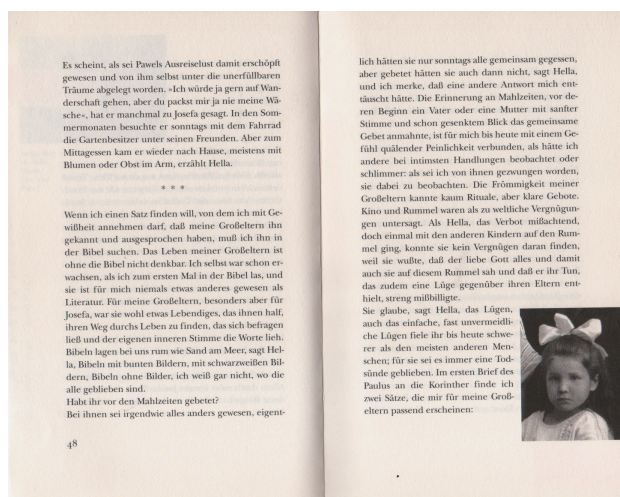
⁵⁷ Eu procurei encontrar um tom em que a memória pudesse ser narrada como uma alternância constante entre aproximação e recuo. Eu queria mostrar a memória como algo vago, incompleto, mutável, algo com que se possa interagir como se faz com os sonhos, que ainda se quer segurar no despertar e que, quanto mais rápido se esvai, com mais afinho tentamos segurar. Para mim, a memória deve se manter no fragmento, com espaços vazios que o leitor possa preencher por si

maladjustment tends towards more representation, not less: more possibilities for constructing equivalences, for rendering what is absent present” (RANCIÈRE, 2009, pg.137).

Enquanto Lenz alonga, estende, esse minuto, Monika o condensa materialmente no canto da página:



Josefa, Marta, Hella, Bruno, Paul und Pawel



A seguir, o trecho da página aqui reproduzida:

(...) Jedenfalls kann Hella sich erinnern, wie eines Tages in einer offenen Pferdedroschke der Onkel aus Amerika in die Schillerpromenade einfuhr. Hella bekam eine Tafel Schokolade, und ihre Eltern besprachen mit dem Onkel die bevorstehende Übersiedlung nach Amerika.

Einziges Zeugnis dieses ungeheuren Vorhabens, das kurz darauf schicksalhaft scheiterte, ist ein Familienfoto, das der amerikanischen Einwanderungsbehörde oder einem anderen genehmigenden Institution zugesandt werden sollte. Dieses Foto habe ich schon als Kind geliebt, wahrscheinlich weil meine Mutter, die darauf erst fünf oder sechs Jahre alt ist, so hübsch, wenn auch deutlich mißlaunig aussieht. Hella erinnert sich, daß sie für den

Fotografen so lange auf ihrem Bein hatte sitzen müssen, bis es ihr abgestorben war. Sie hat, wie Marta, ein weißes Kleid an und eine große Schleife im langen am Hinterkopf lose gebundenes Haar. Bruno und Paul tragen Anzüge und Krawatten. Hella sitzt in der Mitte des Bildes, links von ihr Josefa, rechts Pawel, dahinter in einer Reihe Marta und die beiden Brüder. Vielleicht aber habe ich damals schon die unbestimmte Sehnsucht verspürt, die mich heute heimsucht, wenn ich mir das Bild lange genug ansehe. So wie ich vom fahrenden Zug aus sehnsüchtig irgendwelchen kleinen Ortschaften nachschaue, die sich in Mulden oder an Waldränder schmiegen und heimelig durch den Abendnebel leuchten. Dann wünsche ich mich diesen Ort, dessen Name ich nicht einmal kenne, als wüßte ich nicht, das die Glücksverheißung zerstirbt, sobald ich die erste Tür öffne. Und auch beim nächsten Mal, wenn solch ein schutzverprechendes Menschennest an mir vorbeigleitet, werde ich für Minuten dem Verdacht erliegen, dort sei etwas zu finden, das ich irgendwie und insgeheim – vielleicht so wie Hella unter der Bettdecke betete – vermisse.

Obwohl sechs Personen auf dem Foto keinen Blick aufeinander richten, sondern gerade in die Kamera schauen, und obwohl ich weiß, daß die choreographische Geschlossenheit der kleinen Gruppe dem Fotografen zu verdanken ist, wirken sie auf mich einander so verbunden, einer so gesichert durch den anderen, daß mich bei ihrem Anblick das schon erwähnte irrationale Heimweh überkommt. Vielleicht sehe ich ja auch nur, das, was ich über die sechs weiß, weil Hella es mir erzählt hat, und ein unvoreingenommener Betrachter könnte in dem Bild nichts erkennen als ein übliches Familienfoto aus dieser Zeit. Trotzdem: ich bin entzückt von der Eleganz, mit der Pawel seinen Arm über die Tischcke neben seinem Stuhl legt, von der kleinen Anspannung in Josefas scheinbar ruhenden Händen, als wollte sich im nächsten Augenblick damit abstützen, um aufzustehen und zu sagen: So, Kinder, jetzt wurden wir aber lange genug fotografiert. Ich bin geradezu stolz auf ihre schönen Kleider, die den Gedanken an Armut nicht aufkommen lassen, und auf den undemütigen, aufbruchbereiten Ausdruck in ihren Gesichtern. Eine Einwanderungsbehörde hätte verrückt sein müssen, diese Familie abzuweisen.

Inmitten der Vorbereitungen für die große Reise traf, statt der Einreisebewilligung, die Nachricht vom Tod des Onkels ein, der gerade noch mächtig und märchenhaft in der Schillerpromenade vorgefahren war(...) (MARON, 1999 p45-47)⁵⁸

⁵⁸ (...) Em todo caso, Hella [a mãe] tem a lembrança de que certo dia em que adentrou a Schillerpromenade um tio da America, numa charrete aberta, puxada por cavalos. Hella ganhou uma barra de chocolate de presente, e seus pais conversaram com o tio sobre a iminente emigração para a América.

A única testemunha desse tremendo plano, que falhou pouco depois, por força do destino, é uma foto de família, que deveria ser enviada às autoridades americanas ou instituição responsável. Eu amo essa foto desde criança, possivelmente porque minha mãe, que nela está com cinco ou seis anos, está linda, mesmo que claramente mal-humorada. Hella se recorda de que teve que sentar sobre a própria perna por tanto tempo a pedido do fotógrafo, que ela ficou completamente dormente. Ela veste, assim como Marta, um vestido branco e um grande laço preso aos longos cabelos soltos. Bruno e Paul vestem terno e grava. Hella está sentada no centro da foto, à sua esquerda Josefa, à direita Pawel, atrás, enfileirados, Marta e os dois irmãos. Talvez naquela época eu já pressentisse essa saudade vaga, que me vem hoje, quando eu observo a fotografia por um certo tempo; da mesma forma, do trem em movimento, eu observo com certa saudade os lugarejos quaisquer que brilham acolhedoramente através da neblina da noite, aninhados em vales e às margens de florestas. Então, eu desejo esse lugar, cujo nome nem conheço, como se eu não soubesse que a felicidade prometida se acaba com o abrir da primeira porta. E assim será na próxima vez, quando um ninho humano, que promete ser tão acolhedor, passar por mim, por alguns minutos vou sucumbir à suspeita de que ali encontraria algo, de que eu, de alguma forma e secretamente – talvez assim como Hella rezava embaixo das cobertas -- sinto muita falta.

Embora as seis pessoas da foto não olhem umas para as outras, mas diretamente para as câmeras, e embora eu saiba que a unidade coreográfica do pequeno grupo se deva ao fotógrafo, eles me parecem tão ligados entre si, um tão seguro por conta do outro, que, simplesmente ao olhar, sou tomada por aquele banzo irracional. Talvez eu só veja o que eu sei desses seis, porque Hella me contou, e um observador desavisado não reconheça nada além de uma típica foto de família daquele tempo. Ainda

“Imagens”, dirá Rancière, “não são descrições do visível. Elas são operadores que produzem diferenças de intensidade. Por sua vez, essas diferenças de intensidade manifestam uma redistribuição das capacidades sensoriais”. (2010, p.80)

Não existe, em *Pawels Briefe*, uma tentativa de criar uma sensação maior de verossimilhança na justaposição de imagem e texto. Não se trata de documentação. O caso, aqui, é o de criar uma nova camada discursiva (outra intensidade), abrir uma nova porta para o leitor adentrar a história. Em *A preparação do romance I*, Barthes volta a falar na fotografia: ela suspende as referencialidades e interpretabilidades (cria o silêncio).

Monika descreve a foto, e em seguida começa uma digressão sobre sua relação com essas fotos familiares. Já o leitor pode, por exemplo, identificar algum álbum da própria família ali, nas fotos posadas e expressões sérias, como era o costume do início do século XX, ainda que a autora-narradora duvide – “Talvez eu só veja o que eu sei desses seis, porque Hella me contou, e um observador desavisado não reconheça nada além de uma típica foto de família daquele tempo”⁵⁹.

É igualmente possível que o leitor apenas concorde com a elegância de Pawel na fotografia e se deixe encantar com a descrição de Monika. No livro, é em muitas dessas descrições que a personagem da autora-narradora mais se expõe. É quando nós leitores descobrimos e compartilhamos as paixões, aquilo que move a escrita do livro.

A fotografia aparecerá cortada no close em que Hella aparece mal-humorada duas páginas a seguir, quando Monika narra o medo que sua mãe, criança, tinha de mentir. Mudam o tema, a cena, mas mais uma vez paramos e observamos aquela pequena menina que veria os pais deportados para a Polônia e depois separados um do outro; que, mais velha, seria proibida de trabalhar e de se casar com o pai de sua

assim: me encantam a elegância de Pawel ao apoiar seu braço sobre o canto da mesa ao lado da cadeira, a mão de Josefa, aparentemente calma, mas sutilmente tensionada, como se, um segundo depois ela fosse se apoiar para levantar e dizer: Bom, crianças, já tiraram fotos de nós por muito tempo. Estou realmente orgulhosa das lindas roupas, que não deixam qualquer suspeita de pobreza, e também de suas expressões humildes e prontas para a partida. Um funcionário da imigração teria que estar louco para recusar essa família.

Durante os preparativos para a grande viagem chegou, no lugar da permissão de entrada, a notícia da morte do tio da America, que acabara de passar, poderoso como num conto de fadas, pela Schillerpromenade. (...)

⁵⁹ Em *Câmara clara*, a imagem que dá origem ao conceito de *punctum* é a única que não é revelada ao leitor, pois é “pessoal demais”. Para Barthes o leitor jamais poderá perceber o *punctum* que ele percebe ou ver a imagem com os olhos que ele vê. Assim, se utiliza do expediente de uma potente descrição da foto e aquilo que ela provoca, sem mostrá-la.

filha por determinação do *Rassengesetz*; que jamais se entenderia politicamente com a única filha; que, idosa, veria desmantelar o socialismo em que, jovem, acreditara:

Descritas emotivamente por Monika, as fotografias funcionam justamente como as fotografias que inspiram Barthes a criar sua definição do *punctum*, que é o cerne de sua teoria da fotografia, são, em *A câmara clara*, a verdade do fotografar. Na foto de família é o olhar da mãe (assim como Barthes, que descreve seu *punctum* ao encontrar o “ar de doçura” da mãe) que move, toca, espeta, em vez de remeter a um saber mais amplo. É, justamente como o *punctum* barthesiano, aquilo que detona algo que detém o pensamento e não o abandona. Está na representação, mas ao mesmo tempo indica algo além dela.

Além de Monika, ao nos mostrar closes, mostrar o seu *punctum* em cada foto, essa suspensão, esse minuto de silêncio, funciona, no conjunto do texto, como aquilo que punge. Se repetíssemos a operação de Barthes, que reduziria a foto ao máximo, mantendo o afeto, o *punctum*, no livro de Maron voltariamos a seu ponto de partida, as fotos e cartas.

Falar em pura presença no texto literário ou procurar prescindir inteiramente da hermenêutica é algo que soa até ingênuo. É preciso, no entanto, que se atente para os pontos de tensão, pungência, ao que sobrevive ao distanciamento e ao fechar do livro no fim da leitura. O que deixa a sensação de uma narrativa melancólica, por exemplo? A morte presente em cada *portrait*, como sugere Barthes ao narrar a experiência de ser fotografado ou ao comparar a fotografia ao teatro primitivo?

4.3

Vaga-lumes

A imagem do vaga-lume de que fala Georges Didi-Huberman em seu *Survivance des lucioles* nos dá pistas. Com uma visada menos pessimista que a de Giorgio Agamben, o autor defende a existência um núcleo indestrutível da experiência histórica e nos apresenta a ideia da imagem vaga-lume como peça de resistência ao domínio da cultura do espetáculo. (*apud* SCHOLLHAMMER, 2011).

As imagens, diz Didi-Huberman, nos oferece algo próximo aos lampejos, por isso os vaga-lumes, jamais a uma grande luz, justamente porque seu caráter intermitente, a cada reaparição, nos lembra da sua capacidade de sobreviver. Não há, portanto, uma destruição absoluta.

O filósofo nos lembra, que frente ao declínio da experiência, Walter Benjamin respondeu com *imagens de pensamento*. As imagens de *Pawels Briefe*, por sua vez, ao criarem esses minutos de silêncio, promovem o afeto do texto literário pois têm força de expansão. E são também as portadoras de sua sobrevivência. Já as imagens-texto do livro, para usar a terminologia de Mitchell, promoverão, através da imaginação literária, momentos de sobrevivência e encontro familiares. No episódio a seguir, ao observar a foto de Josefa que ficava pendurada na parede de seu quarto, uma simples trança, promove, por algumas linhas, o encontro de todas as gerações:

Um den Zopf habe ich meine Großmutter beneidet; auch meine Mutter und meine Tante Marta habe ich um die Zöpfe beneidet, die sie als Kinder tragen durften, sie sagten: tragen mußten. Natürlich hat Hella mir nicht verboten, das Haar wachsen zu lassen, aber sobald es auch nur so lang war, daß es rechts und links über meinen Ohren mittels Zopfspannen zu kleinen Pinseln gerafft werden konnte, setzte sie das ganze mütterliche Folterinstrumentarium von Bitten, Spott und Drangsal ein, bis ich meine Sehnsucht nach den langen Zöpfen aufgab und ihr gestattete, die Haare abzuschneiden; und niemals, sagt hella, hätte ich danach nicht geweint. Hella hatte sich mit vierzehn Jahren ihren Bubikopf erkämpft und meinen auch. Zöpfe an ihrer eigenen Tochter hätte sie nicht ertragen können. Meine Großeltern reisten in den vierunddreißig Jahren zwischen ihrer Einwanderung und ihrer Ausweisung ein einziges Mal nach Polen. Mein Großvater, der, wie Hella sagt immer Sinn fürs Neue hatte, steckte seiner Tochter kurz vor der reise Geld für den Friseur zu. Und meine Großmutter rief bei der Rückkehr in ihren gebrochenen Deutsch: Jerre, eine Du, was soviel heißt wie: du göre, du!⁶⁰

⁶⁰ Sempre tive inveja da trança da minha avó. E também das tranças da minha mãe e da tia Marta, que elas podiam usar quando eram pequenas – elas corrigem: que eram obrigadas a usar. É claro que Hella nunca me proibiu de deixar o cabelo crescer, mas era só ele chegar a um comprimento que permitisse prender com elástico dois pincezinhos que fossem sobre as orelhas, que ela já começava com a tortura materna, que ia dos pedidos, passava pelas brincadeiras e chegava às ridicularizações, até que eu desistisse do meu desejo de ter tranças, e permitia que ela cortasse meu cabelo. E em nenhuma das vezes, diz Hella, eu chorei logo depois. Aos quatorze anos, Hella assegurou seu direito a ter cabelo curto – e o meu também. Ela não poderia suportar tranças na própria filha. Nos 34 anos entre a chegada e a deportação, meu avós só foram à Polônia uma vez. Meu avô que, como diz Hella, sempre foi a favor das novidades, pouco antes de viajar deu dinheiro para a filha ir ao cabeleireiro. Na volta, minha avó gritou, em seu alemão capenga: Jerre eine du, o que queria dizer mais ou menos “sua fedelha”!