

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

SAMIA TAVARES DE SOUZA

**REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA TOTALITÁRIA NA LITERATURA
CONTEMPORÂNEA DE LÍNGUA ALEMÃ: O ROMANCE *HERZTIER*, DE HERTA
MÜLLER**

**Belo Horizonte
2018**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

SAMIA TAVARES DE SOUZA

**REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA TOTALITÁRIA NA LITERATURA
CONTEMPORÂNEA DE LÍNGUA ALEMÃ: O ROMANCE *HERZTIER*, DE HERTA
MÜLLER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural
Orientador: Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras - UFMG
2018**

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, por todo o apoio e carinho que sempre me deu em todos os momentos da minha vida e por sempre me incentivar a seguir meus sonhos.

À minha família, por sempre torcer por mim, e em especial às minhas irmãs Giovana e Milena, por serem as melhores amigas que eu poderia ter.

Ao professor Dr. Volker Jaeckel, pela orientação sempre atenta, generosa e enriquecedora durante todo o processo de escrita deste trabalho.

Ao professor Dr. Élcio Cornelsen, por toda sua gentileza em auxiliar na elaboração do projeto que mais tarde viria a se materializar neste trabalho.

À professora Dra. Denise Borille por dividir comigo seu vasto conhecimento sobre psicanálise e literatura, o que foi de grande importância no decurso deste trabalho e pela amizade.

Ao professor Dr. Georg Otte, pelas conversas inspiradoras e produtivas sobre Herta Müller e sobre literatura.

Aos professores Andrea Wernthaler e Luiz Alberto do Nascimento por todas as conversas animadas e por todo o suporte que me deram durante esse percurso.

Aos companheiros do NEGUE, Núcleo de Pesquisa sobre Guerra e Literatura da UFMG, pelas discussões acadêmicas sempre proveitosas e por terem apoiado minha pesquisa durante estes dois anos.

Às amigas Rayssa Maluf, Michele de Oliveira e Juliana Schmitt pela presença constante em minha vida, sempre me alegrando nos momentos de tristeza e me incentivando a continuar a seguir sempre em frente. E, igualmente, à Alice Diniz, Lorena do Rosário e Bárbara Vilaça, amizades preciosas construídas ao longo do mestrado, que com suas conversas, carinho e alegria acolheram esta juiz-forana perdida em Belo Horizonte.

À CAPES, pelo suporte financeiro concedido durante os dois anos do mestrado, que permitiu que eu me dedicasse integralmente à pesquisa durante este período.

A todos os professores da Faculdade de Letras da UFMG e todos os colegas da pós-graduação, por terem tornado minha experiência nesta instituição ainda mais rica em termos tanto acadêmicos quanto humanos.

*Forthwith this frame of mine was wrenched
With a woeful agony,
Which forced me to begin my tale;
And then it left me free.*

*Since then, at an uncertain hour,
That agony returns:
And till my ghastly tale is told,
This heart within me burns.*

The Rime of the Ancient Mariner
Samuel Taylor Coleridge

*Wenn wir schweigen, werden wir
unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden,
werden wir lächerlich.*

Herztier
Herta Müller

RESUMO

O propósito deste trabalho é realizar uma análise acerca das representações da violência totalitária na literatura contemporânea de língua alemã tendo como *corpus* o romance autoficcional *Herztier* (1994) da autora Herta Müller. Por tratar-se de um romance cujo tema central é a perseguição enfrentada por um grupo de jovens dissidentes políticos na Romênia durante a ditadura comunista de Nicolae Ceaușescu (1965-1989), *Herztier* apresenta em sua narrativa diversas instâncias em que a violência estrutural e sistemática que é característica de um Estado totalitário é usada contra seus personagens centrais. Além disso o romance também mostra o impacto traumático sobre os indivíduos por ela atingidos e as tentativas destes de resistirem, ainda que internamente, a esta violência.

Müller caracteriza sua obra como autoficcional, porém dentro de seu próprio conceito de autoficção como “percepção inventada”, ou seja, como uma recriação literária dos sentimentos e sensações evocadas pelo acontecimento vivido, que procura se aproximar ao máximo não dos fatos como eles ocorreram, mas principalmente, em se tratando da experiência da perseguição política e da violência totalitária, dos sentimentos de dor, impotência e medo que eles causaram. Levando em consideração esta relação estreita entre ficção e autobiografia presentes em nosso *corpus* analítico e o conceito de autoficção proposto por Müller, procuraremos então problematizar os limites e as possibilidades da representação artística diante da violência extrema, além de efetuar uma análise específica da obra selecionada e de seu contexto histórico, procurando apontar os meios, tanto a nível formal como de conteúdo, através quais ela procura trabalhar tanto a presença da violência totalitária quanto de tentativas de resistência à ela em sua narrativa. Procuraremos também esclarecer até que ponto *Herztier* possui certo teor testemunhal, mesmo que impuro.

Palavras chave: violência totalitária, teoria do trauma, autoficção, representações da violência, Herta Müller

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze the representations of totalitarian violence in German-language contemporary literature, using as a *corpus* the novel *Herztier* (1994), written by Herta Müller. As a novel that has as its central theme the persecution faced by a group of young political dissidents in Romania during Nicolae Ceaușescu's (1965-1989) communist dictatorship, *Herztier* presents in its narrative several instances in which the structural and systematic violence, which is characteristic of totalitarian States, is used against its main characters. The novel presents also the traumatic impact of that sort of violence on the individuals submitted to it and how these individuals try to form at least an internal kind of resistance against this violence.

Müller also characterizes *Herztier* as an autofictional novel, but in the terms of her own concept of autofiction as *erfundene Wahrnehmung*, or “invented perception”, which the author defines as the literary re-creation of feelings and sensations evoked by a lived event. This re-creation of the perception has as its main objective approach not the truth of the facts in the way they really occurred but, especially when it comes to the experience of political persecution and totalitarian violence, the truth of the feelings of pain, impotence and fear caused by these experiences. Taking into account the close relationship between fiction and autobiography in our analytic *corpus* and the concept of autofiction as it is proposed by Müller, we also discuss the limits and the possibilities of artistic representation in face of the extreme violence of totalitarianism. We also present a specific analysis of the selected novel, *Herztier* and of its historical context, trying to define by which means, both at the formal and at the content level of its narrative, it seeks to represent the presence of totalitarian violence and also of attempts made by its characters to resist to it. We also seek to clarify to which extent *Herztier* possesses a testimonial tenor, even if it is an impure one.

Key words: totalitarian violence, trauma theory, autofiction, representations of violence, Herta Müller

SUMÁRIO

Introdução	8
1. O Totalitarismo, sua violência e os limites da linguagem	12
1.1 A violência estrutural do Estado totalitário: uma novidade política do século XX	12
1.2 O caso da Romênia sob o governo de Nicolae Ceaușescu (1965-1989)	21
1.3 Confrontando os limites da linguagem: as formas de representação artística frente ao totalitarismo	31
2. Trauma, Memória e Representação: uma relação problemática	39
2.1 Os labirintos do trauma	39
2.2 A escrita do trauma: considerações acerca das relações entre trauma e estética	49
2.3 A Literatura como testemunho	55
3. Herta Müller e sua fera d'alma	62
3.1 Herta Müller	62
3.2 A autoficção como <i>erfundene Wahrnehmung</i>	69
3.3 <i>Herztier</i>	75
Considerações Finais	102
Referências Bibliográficas	108

Introdução

As representações da violência na literatura são múltiplas, tanto quanto são variados os tipos de violência passíveis de serem representados. Segundo Eric Hobsbawm (2003, p.15) nós vivemos em uma era marcada por catástrofes históricas. Portanto, acontecimentos tais como a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, a *Shoah*, além da série de ditaduras brutais implantadas tanto na América Latina quanto na Europa no transcorrer do século XX, deixaram marcas indeléveis no modo de se pensar e de se representar a violência. Afinal, as implicações éticas que vieram no esteio das consequências devastadoras da brutalidade excessiva desta era catastrófica se tornaram pesadas demais para serem meramente sublimadas em uma arte perfeitamente harmônica, dentro dos conceitos mais tradicionais de justa medida ou de belo. Pois a violência que aflorou no século XX e que persiste ainda hoje, no século XXI, se mostrou, pela sua própria natureza extremada, ser capaz de desafiar a própria capacidade da linguagem de abarcar a magnitude de sua experiência.

Neste trabalho, ao elegermos nos debruçar sobre o estudo das representações da violência de caráter totalitário na literatura contemporânea de língua alemã, procuramos esclarecer algumas das formas que a literatura encontrou para lidar com o paradoxo entre o falar e o calar apresentado por esta violência extrema, pois, se muitas vezes as palavras se mostram insuficientes para abranger o todo desta violência, por outro suas marcas tampouco podem ou devem ser silenciadas. Igualmente, ao elencarmos como *corpus* específico de nossa análise o romance *Herztier* (1994) (Fera d'alma, 2013) da escritora de língua alemã e ganhadora do prêmio Nobel de Literatura de 2009, Herta Müller, cuja narrativa de caráter autoficcional se debruça, por meio de uma reelaboração da percepção que a autora nomeia como *erfundene Wahrnehmung* ou “percepção inventada” (tradução nossa), sobre a violência no contexto da Romênia durante a ditadura comunista de Nicolae Ceaușescu (1965-1989), torna-se importante apontar em que medida podemos considerar a Romênia de Ceaușescu um Estado propriamente totalitário.

Logo no capítulo inicial deste trabalho procuramos apresentar uma análise aprofundada acerca do próprio conceito de totalitarismo, conforme este foi debatido ao longo dos anos por diversos teóricos e cientistas políticos, tais como Hannah Arendt, Juan J. Linz, Carl Friedrich e Zbigniew K. Brzezinski, de forma a estabelecer quais seriam as características definidoras deste modo de governo em termos sociais, organizacionais e ideológicos, a fim de, em seguida, mapear de que modo estas características se encontravam presentes no contexto histórico

específico do regime comunista romeno durante o governo de Ceaușescu. Friedrich e Brzezinski, ao afirmarem que “[...] as ditaduras totalitárias fascista e comunista são basicamente similares, ou, pelo menos, mais parecidas uma com a outra do que parecidas com qualquer outro sistema de governo, incluindo as formas mais antigas de autocracia.” (FRIEDRICH, BRZEZINSKI, 1965, p. 15 – tradução nossa)¹, apontam justamente para a existência do que poderíamos chamar de um padrão distintivo do totalitarismo em contraposição aos demais sistemas políticos existentes. Já Arendt aponta que, segundo este padrão, “[é] da própria natureza dos regimes totalitários exigir o poder ilimitado.” (ARENDR, 2009, p. 507) sendo que “[e]sse poder só é conseguido se literalmente todos os homens, sem exceção, forem totalmente dominados em todos os aspectos da vida” (ARENDR, 2009, p. 507).

Logo o totalitarismo enquanto modo de governo, com sua pretensão de controle total de uma sociedade, fará uso de um tipo de violência igualmente específico, perpetrado sistematicamente por aparelhos repressores de Estado complexos contra os mais variados níveis de uma população, muitas vezes de maneira arbitrária e contra indivíduos que sequer representam uma ameaça concreta ao regime, como forma não só de punir atividades dissidentes mas também como modo de manter os indivíduos isolados, em um perpétuo estado de medo a fim de que eles se conformem perfeitamente aos parâmetros impostos por uma determinada ideologia de massa. Portanto, também consideramos necessário delimitar não só quais processos históricos tornaram a estrutura política totalitária possível, mas também apontar as diferenças entre o totalitarismo, que teve seu surgimento e crescimento marcado por uma série de movimentos políticos do século XX e o autoritarismo, cuja origem é muito mais antiga, especialmente quanto aos usos da violência realizados por seus respectivos aparatos governamentais. Igualmente, tendo em vista as dificuldades que cercam a representações artísticas da violência, em especial no que tange esta violência de tipo totalitário, introduzimos também no primeiro capítulo deste trabalho um breve panorama acerca das formas mais tradicionais das representações artísticas da violência, usando como pontos de apoio as reflexões tecidas por Aristóteles, Winckelmann e Hegel, para então confrontá-las com as mudanças de paradigma apresentadas pelo contexto histórico do século XX e seus conflitos, conforme essas são debatidas por teóricos tais como Adorno, Benjamin e Ginzburg.

Já no segundo capítulo desta dissertação, procuramos introduzir os conceitos de trauma, de literatura de testemunho e de narrativas do trauma e esclarecer como estes possibilitam a

¹ “[...] fascist and communist totalitarian dictatorship are basically alike, or at any rate more nearly like each other than like any other system of government, including earlier forms of autocracy.” (FRIEDRICH, BRZEZINSKI, 1965, p. 15).

elaboração de representações artísticas da violência totalitária na literatura que levam em consideração não só os dilemas éticos e os questionamentos históricos por ela suscitados, mas também e principalmente seu escopo brutal e os efeitos profundos desta violência sobre aqueles que sofreram com ela, e isso sem obliterar o seu horror. Tomando como base as discussões iniciadas por Freud, apontamos como o trauma opera na psiquê humana enquanto evento tão intenso que não consegue ser elaborado de maneira normal no momento em que ocorre, causando um rompimento das defesas psíquicas do indivíduo e também uma fragmentação da memória do evento, que se manifesta na forma de dissociações e recalcamientos. Do mesmo modo, partindo principalmente das elucidações teóricas de Marven e Whitehead, apontamos como o trauma é abordado, nas chamadas narrativas do trauma, não só no plano do conteúdo, mas também como uma performance formal dos sintomas traumáticos no texto por meio de diversos artificios literários. Também neste capítulo, questionamos até que ponto e de que maneiras a literatura é capaz de prestar testemunho com relação tanto a eventos históricos catastróficos quanto a experiências de caráter traumático, tecendo uma reflexão sobre a chamada literatura de testemunho e nos aproximando do conceito de teor testemunhal, conforme este foi elaborado pelo teórico Seligmann-Silva.

Já o terceiro capítulo deste trabalho é dedicado “a autora Herta Müller” e seu processo de criação artístico autoficcional, além da análise de nosso *corpus* de estudo o romance *Herztier*. Nele apresentamos uma breve biografia da autora, explicitando a ligação indelével entre obra literária de Müller e as suas experiências de vida, especialmente aquelas relacionadas à violência sofrida por ela enquanto dissidente política durante os anos do governo ditatorial de Ceaușescu na Romênia. Constantemente intimidada pela polícia política romena, a *Securitate*, submetida a vários interrogatórios humilhantes e ameaças, Müller encontrou através de seu processo de escrita autoficcional um modo de transfigurar sua vivência da violência totalitária em literatura. Porém, essa não se trata de uma transfiguração que atue como uma tentativa de apaziguar as feridas causadas pela violência através de uma via estética, mas sim uma que procura fazer com que o leitor, através da re-criação da percepção da violência extrema via linguagem, se aproxime desta dor o máximo o possível.

Procuramos também esclarecer a filiação que a *erfundene Wahrnehmung* mülleriana estabelece com relação aos conceitos de autoficção propostos por teóricos Doubrovsky, Vilain, Gasparini, Figueiredo, dentre outros, e que levaram a autora a definir sua própria obra como autoficcional. Por fim, realizamos neste terceiro capítulo a análise de nosso objeto de estudo, o romance *Herztier* (1994) (Fera d’alma, 2013), cuja narrativa em primeira pessoa apresenta um

trabalho de memória de sua narradora não nomeada, procura elaborar o próprio passado, marcado pela perseguição política implacável sofrida por ela e seus amigos Kurt, Georg e Edgar, todos eles jovens de origem étnica alemã considerados dissidentes políticos pelo regime ditatorial de Ceaușescu, na Romênia. Essa perseguição, que começa quando estes ainda eram universitários, se prolonga por anos, e, tem como consequência a morte de dois destes amigos, Kurt e Georg, e a decisão dos outros dois, Edgar e a narradora, de abandonar a Romênia e migrar para a então Alemanha Ocidental. Contudo a narrativa deixa claro que, mesmo na Alemanha, os traumas infligidos pelos anos em que foi submetida ao peso da violência totalitária do regime de Ceaușescu ainda se fazem presentes na vida da narradora e clamam por uma possível elaboração. Contudo esta é uma elaboração dolorosa e problemática, pois a violência extremada não permite que esta se dê de forma completa.

Desta forma, procuramos mostrar neste trabalho que, ao levar o conceito de trauma em consideração em sua construção textual e adotar as estratégias literárias que configuram uma narrativa do trauma, o romance *Herztier*, da autora Herta Müller opta por representar artisticamente violência totalitária no contexto histórico do regime de Ceaușescu na Romênia de uma forma que abrange os dilemas éticos e os efeitos brutais causados por este tipo de violência na psiquê daqueles afetados por ela, além de denunciar o estado de medo e de opressão em que esta mantinha a população romena, o que indicaria a presença nela de um teor testemunhal. Também procuramos apontar que a opção da autora por elaborar uma escrita autoficcional ligada a uma reinvenção poética da percepção vivida teria, nesta conjuntura, o objetivo de aproximar o tanto quanto possível a representação da violência totalitária na narrativa do modo como esta foi sentida na pele.

1. O Totalitarismo, sua violência e os limites da linguagem

1.1 A violência estrutural do Estado totalitário: uma novidade política do século XX

O termo “totalitário” surgiu pela primeira vez em 12 de maio de 1923, na Itália, tendo sido criado pelo jornalista e político liberal italiano Giovanni Amendola, quando este escreveu e publicou um artigo no jornal *Il Mondo* criticando uma série de mudanças no sistema eleitoral italiano propostas por Benito Mussolini, no qual utilizou a expressão “sistema totalitário” para descrever de modo negativo o fascismo italiano (TURNER, 2017, p.25). Amendola igualmente denunciou a tendência do fascismo de identificar o partido com o Estado e a forma como esse procurava monopolizar a esfera pública, apontando estas características como totalitárias e, portanto, como uma ameaça à democracia (PETERSEN, 2004, p.6-8). Contudo, embora o termo tenha surgido como uma crítica ao fascismo, os próprios apoiadores do fascismo italiano vieram a se apropriar dele, o reconfigurando de acordo com seus interesses e imprimindo-lhe um caráter positivo, de forma que

Mussolini ele mesmo se referiu a “nossa vontade radical e totalitária” e “o estado totalitário” e em 1925 o teórico fascista Giovanni Gentile foi ainda mais longe e propôs uma “concepção total da vida”. Com isso ele queria dizer que “é impossível ser fascistas na política e não ser fascistas nas escolas, não ser fascistas nas nossas famílias, não ser fascistas em nossas ocupações diárias.” (TURNER, 2017, p. 25-26-tradução nossa).²

Logo, desde seus primórdios, seja quando utilizado por seus detratores, seja quando utilizado por seus apoiadores, o conceito de totalitarismo procurou nomear um tipo de governo que visava dominar de forma completa não só a esfera pública de um Estado, mas a controlar todos os aspectos da vida de seus cidadãos. Desde então diversos intelectuais procuraram tecer análises, a fim de delimitar as características específicas deste tipo de governo e em que países sua implantação foi, com maior ou menor sucesso, possível, assim como esclarecer o seu processo de ascensão ao poder e mostrar as formas de controle, explicitamente violentas ou não, que o totalitarismo era capaz de impor a sua população quando se consolidava como governo de um Estado.

² “Mussolini himself referred to “our radical totalitarian will” and “the totalitarian” state”, and in 1925 the Fascist theorist Giovanni Gentile went further and proposed a “total conception of life”. By this he meant that “it is impossible to be fascists in politics and non-fascists in schools, non-fascists in our families, non-fascists in our daily occupations”.” (TURNER, 2017, p. 25-26)

Uma das principais análises acerca das características fundadoras deste tipo específico de governo está presente na obra *As Origens do Totalitarismo* da filósofa e teórica política alemã de origem judaica Hannah Arendt, publicada pela primeira vez em 1951. Neste volume, Arendt (2009, p. 358, 368) aponta que o totalitarismo enquanto forma de governo teve como sua primeira fase de implantação o surgimento de uma série de movimentos políticos de caráter totalitário na Europa, seja no interior de Estados democráticos com o fim da Primeira Guerra Mundial como, por exemplo, na Alemanha dos anos 20 e início dos anos 30, à época da República de Weimar, seja no interior de uma ditadura unipartidária, como na Rússia Soviética que sofreu uma crescente totalitarização, instituída por Stálin quando esse assumiu o poder após a morte de Lênin.

De acordo com Arendt (2009, p.363-367) tais movimentos totalitários tiveram sua origem na paulatina transformação das sociedades propriamente de classes em sociedades de massa, compostas por indivíduos atomizados e desorganizados, ao fim da Primeira Guerra Mundial. A teórica afirma que podemos aplicar o termo “massa” apenas “quando lidamos com pessoas que, devido ao seu número, ou à sua indiferença, ou a uma mistura de ambos, não se podem integrar numa organização baseada no interesse comum, seja partido político, organização profissional ou sindicato dos trabalhadores” (ARENDR, 2009, p.361) sendo que estas massas estão presentes em “qualquer país e constituem a maioria das pessoas neutras e politicamente indiferentes, que nunca se filiam a um partido e raramente exercem o poder de voto.”(ARENDR,2009, p. 361). Portanto, vemos que os movimentos totalitários “[...]objetivam e conseguem organizar as massas – e não as classes” (ARENDR, 2009, p.358), sendo passíveis de surgir “[...] onde quer que existam massas que, por um motivo ou outro, desenvolveram certo gosto pela organização política.” (ARENDR, 2009, p.361). Estes movimentos totalitários,

Distinguem-se dos outros partidos e movimentos pela exigência de lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual. Essa exigência é feita pelos líderes dos movimentos totalitários mesmo antes de tomarem o poder e decorre da alegação, já contida em sua ideologia, de que a organização abrangerá, no devido tempo, toda a raça humana. [...]. Não se pode esperar essa lealdade a não ser de seres humanos completamente isolados que, desprovidos de outros laços sociais – de família, amizade, camaradagem – só adquirem o sentido de terem lugar neste mundo quando participam de um movimento, pertencem ao partido. (ARENDR, 2009, p.373)

Portanto, esses movimentos visavam também destruir estes outros laços humanos tais como, por exemplo, amizade e amor familiar, seja através do medo, da doutrinação ideológica ou mesmo do próprio uso da violência, a fim de conseguir a lealdade absoluta de seus membros.

Outros aspectos importantes dos movimentos totalitários abordados pela filósofa são: (i) o modo como estes, em um primeiro momento antes tomarem o poder, se utilizam da propaganda a fim de conseguir o apoio das massas; (ii) o papel central da ideologia em sua organização, seja esta uma ideologia de matiz racial, como no caso do nazismo, ou uma de matiz marxista-leninista como no caso da Rússia stalinista; (iii) o uso que estes movimentos fazem da violência como forma de demonstrar as massas seu poderio e (iv) a estrutura organizacional destes movimentos, dividida hierarquicamente por graus de adesão entre grupos simpatizantes e militantes, sendo centrada na figura de um líder.

No caso da propaganda dos movimentos totalitários, é importante salientar que esta é “[...] sempre dirigida a um público de fora – sejam as camadas não-totalitárias da população do próprio país, sejam os países não totalitários do exterior” (ARENDDT, 2009, p. 391), ou seja, de acordo com Arendt (2009, p. 393) a propaganda se apresenta como um meio através do qual o movimento totalitário se confronta com o mundo e/ou os cidadãos que ainda não se tornaram totalitários. Já para o seu público interno, integrado ao movimento, ao invés da propaganda é utilizada a doutrinação ideológica dentro das diretrizes do partido, uma vez que “[...] por si mesmos, os movimentos não propagam, e sim doutrinam.” (ARENDDT, 2009, p. 393).

Quanto ao papel da ideologia nos movimentos e mais tarde nos governos totalitários, este “[...] não é a transformação do mundo exterior ou a transformação revolucionária da sociedade, mas a transformação da própria natureza humana” (ARENDDT, 2009, p. 510) de acordo com os seus preceitos. Segundo a filósofa as massas “[p]redispõe-se a todas as ideologias porque estas explicam os fatos como simples exemplos de leis e ignoram as coincidências, inventando uma onipotência que a tudo atinge e que supostamente está na origem de todo acaso.” (ARENDDT, 2009, p. 401) apresentando, portanto, o mundo como um todo coerente, que segue uma lógica compreensível e previsível. Tal predisposição se dá, pois

O que as massas se recusam a compreender é a fortitude de que a realidade é feita. Não acreditam em nada visível, nem na realidade de sua própria experiência; não confiam em seus olhos e ouvidos, mas apenas em sua imaginação, que pode ser seduzida por qualquer coisa ao mesmo tempo universal e congruente em si. O que convence as massas não são os fatos, mesmo que sejam fatos inventados, mas apenas a coerência com o sistema do qual esses fatos fazem parte. (ARENDDT, 2009, p. 40).

Contudo, para alcançar os objetivos de modificação completa da natureza humana pretendidos pelo movimento totalitário, a ideologia por ele adotada, independente de qual ela seja, é esvaziada de “[...] seu conteúdo utilitário, dos interesses de uma classe ou de uma nação” (ARENDDT, 2009, p. 397) de modo que “[a] forma de predição infalível sob a qual esses

conceitos são apresentados é mais importante que o seu conteúdo.” (ARENDDT, 2009, p. 397-398), ou seja, a coerência interna e a capacidade de explicar o mundo completamente são os aspectos mais importantes de uma ideologia para o contexto totalitário.

A violência já possui, de acordo com Arendt (2009, p.393-394), a função de mostrar às massas a força dos movimentos totalitários, funcionando também como uma forma de propaganda. Igualmente, ao afirmarem “[...]ser o mundo dividido em dois gigantes campos inimigos, um dos quais é o movimento, e que este pode e deve lutar contra o resto do mundo” (ARENDDT, 2009, p. 417), os movimentos totalitários já apontam para a postura de extrema violência que terão com relação a todos os grupos e/ou indivíduos que nomearem como sendo seus adversários assim que tomarem o poder. Quanto aos aspectos organizacionais, Arendt (2009, p. 422-428) afirma que estes movimentos foram inovadores ao separar de maneira eficiente seus membros efetivos dos meros simpatizantes ao movimento com a criação de grupos de vanguarda, o que possibilitou a coexistência de diversos níveis de adesão ao partido, sendo que um nível servia de “escudo” para aquele nível logo acima, o isolando do mundo não totalitário e ao mesmo tempo criando uma atmosfera de pretensa “normalidade” a sua volta.

Entretanto a filósofa afirma que, na medida em que os movimentos totalitários tomam de fato o poder, dando origem a governos totalitários, algumas de suas características se alteram ou se tornam mais acentuadas, como por exemplo, no que diz respeito à propaganda e ao uso da violência, temos que

Quando o totalitarismo detém o controle absoluto, substitui a propaganda pela doutrinação e emprega a violência não mais para assustar o povo (o que só é feito nos estágios iniciais, quando ainda existe oposição política), mas para dar realidade às suas doutrinas ideológicas e às suas mentiras utilitárias. (ARENDDT, 2009, p. 390)

Arendt também afirma que o Estado totalitário tem no terror sua característica mais fundamental, a “[...] própria essência da sua forma de governo.” (ARENDDT,2009, p. 393). O terror totalitário, porém, difere do terror ditatorial, uma vez que este último ameaça “[...]apenas adversários autênticos, mas não cidadãos inofensivos e carentes de opiniões políticas.” (ARENDDT, 2009, p.371) enquanto o terror totalitário tem como característica marcante ser “[...] desencadeado quando toda a oposição organizada já desapareceu e quando o governante totalitário sabe que já não precisa ter medo.” (ARENDDT, 2009, p.345). Temos também que “[a] principal diferença entre a polícia secreta despótica e a totalitária reside na distinção entre inimigo “suspeito” e inimigo “objetivo”. Este último é definido pela política do governo e não por demonstrar o desejo de derrubar o sistema.” (ARENDDT, 2009, p. 474) uma vez que este

não é “[...] um indivíduo cujos pensamentos perigosos tenham de ser provocados ou cujo passado justifique suspeita, mas é um “portador de tendências”, como um portador de uma doença.” (ARENDR, 2009, p. 474).

Outra característica marcante presente nos governos totalitários é a atmosfera de isolamento e medo constante criada pelos aparelhos repressores do Estado, que mantém os indivíduos sobre vigilância, punindo qualquer possibilidade de dissidência. Segundo Arendt

O governo totalitário, como todas as tiranias, certamente não poderia existir sem destruir a esfera da vida pública, isto é, sem destruir, através do isolamento dos homens, as suas capacidades políticas. Mas o domínio totalitário é novo no sentido de que não se contenta com esse isolamento, e destrói também a vida privada. Baseia-se na solidão, na experiência de não pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem poder ter. (ARENDR, 2009, p.527)

Logo o totalitarismo vai mais longe em sua pretensão de controle sobre seus cidadãos do que uma simples ditadura autoritária. Além de criar esta atmosfera de medo constante entre a população, uma vez que qualquer discordância em relação às diretivas do governo, por menor que seja, se torna passível de punição, o governo totalitário procura igualmente arruinar a relação dos homens com a própria realidade e substituí-la pela lógica de sua ideologia, uma vez que

Do mesmo modo como o terror, mesmo em sua forma pré-total e meramente tirânica, arruína todas as relações entre os homens, também a auto-compulsão do pensamento ideológico destrói toda relação com a realidade. O preparo triunfa quando as pessoas perdem o contato com os seus semelhantes e com a realidade que as rodeia; pois juntamente com esses contatos, os homens perdem a capacidade de sentir e de pensar. O súdito ideal do governo totalitário não é o nazista convicto nem o comunista convicto, mas aquele para quem já não existe a diferença entre o fato e a ficção (isto é, a realidade da experiência) e a diferença entre o verdadeiro e o falso (isto é, os critérios do pensamento). (ARENDR, 2009, p.526).

Portanto, para Arendt (2009, p. 520-526) o governo totalitário seria acima de tudo um governo centrado no terror e no desejo de moldar a própria natureza humana de acordo com a estrutura lógica de uma ideologia de massa, que serviria para explicar o mundo de forma absoluta e inescapável e seria representada por um partido único, regido pela figura de um Líder. No entanto em sua análise focada na ideologia e no terror como elementos base dos governos totalitários, Arendt, limita o escopo do totalitarismo principalmente aos regimes nazista e soviético sob o governo stalinista, fazendo apenas algumas breves menções à China comunista de Mao Tsé-Tung, mas sem se debruçar sob sua análise.

Porém, outros estudiosos do tema, tais como o sociólogo e cientista político Juan J. Linz, o teórico político Carl Friedrich e o cientista político Zbigniew K. Brzezinski propõem um conceito mais amplo de totalitarismo, dando mais ênfase em suas análises aos aspectos organizacionais presentes nos governos a fim de classificá-los como sendo de natureza totalitária ou não totalitária. Em sua obra *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, ambos Friedrich e Brzezinski (1965, p.15) definem o totalitarismo como uma adaptação da autocracia a sociedade industrial do século XX. Eles apontam que

As características básicas ou atributos que nós sugerimos como geralmente reconhecidos como sendo comuns das ditaduras totalitárias são seis em número. A “síndrome”, ou padrão de traços inter-relacionados da ditadura totalitária consistem em uma ideologia, um partido único, tipicamente liderado por um homem, uma polícia terrorista, um monopólio das comunicações, um monopólio das armas, e uma economia centralizada. [...] Estas seis características básicas, que nos consideramos constituírem um padrão distintivo ou modelo da ditadura totalitária, formam um grupo de traços inter-relacionados e que se suportam mutuamente, como é usual em sistemas “orgânicos”. (FRIEDRICH, BRZEZINSKI, 1965, p. 21- tradução nossa)³

Temos então que a presença destes traços organizacionais inter-relacionados em um sistema de governo o tornaria passível de ser classificado como totalitário, o que não limitaria o totalitarismo apenas aos governos nazista e stalinista. Da mesma forma, Friedrich e Brzezinski (1965, p. 23) afirmam que as autocracias do passado embora pudessem também possuir uma ou outra das seis características citadas como típicas de um governo totalitário, não apresentavam em si a junção de todos estes traços formando um padrão único e distintivo de governo. Contudo Friedrich e Brzezinski (1965, p. 162-163) também não deixam de enfatizar a importância que o terror, ou seja, que a violência de Estado, tem para os governos totalitários, não só como forma de antecipar e destruir qualquer resistência ao regime, mas também como um meio para atingir seus objetivos totalizantes e manter o estado de revolução permanente, focado sempre em um futuro utópico, através do qual este sistema de governo deriva seu poder e identidade.

³ “The basic features or traits that we suggest as generally reconized to be common to totalirarian dictatorships are six in number. The “syndrome”, or pattern of interrelated traits, of the totalitarian dictatorship consists of an ideology, a single party typically led by one man, a terroristic police, a communications monopoly, a weapons monopoly, and a centrally directed economy. [...] These six basic features, which we think constitute the distinctive pattern or model of totalitarian dictatorship, form a cluster of traits, intertwined and mutually supporting each other, as is usual in “organic” systems.” (FRIEDRICH, BRZEZINSKI, 1965, p. 21)

Assim como Friedrich e Brzezinski, o sociólogo Juan J. Linz em sua obra *Totalitarian and Authoritarian Regimes* propõe uma série de características organizacionais como forma de se analisar e classificar um governo como totalitário, insistindo também em um caráter específico deste sistema de governo em oposição aos sistemas autoritários. Segundo o sociólogo, um governo totalitário seria aquele que apresentasse os seguintes atributos

1. Existe um centro de poder monístico mas não monolítico, e qualquer pluralismo de instituições ou grupos existentes deriva sua legitimidade deste centro, é largamente mediado por ele, e é mais uma criação política do que um desenvolvimento das dinâmicas da sociedade preexistente.
2. Existe uma ideologia exclusiva, autônoma e mais ou menos elaborada intelectualmente a qual o grupo dominante ou líder usa como base para suas políticas ou manipula para legitimá-las. A ideologia tem alguns limites, além dos quais está a heterodoxia que não permanece não-autorizada. A ideologia ultrapassa um programa específico ou a definição dos limites da ação política legítima para fornecer, presumivelmente, algum significado final, sentido de propósito histórico e interpretação da realidade social.
3. A participação e mobilização ativa dos cidadãos para tarefas sociais políticas e coletivas são incentivadas, exigidas, recompensadas e canalizadas através de um partido único e de muitos grupos monopolísticos secundários. A obediência passiva e a apatia, a retirada para o papel de "parciais" e "subordinados", característica de muitos regimes autoritários, são consideradas indesejáveis pelos governantes. (LINZ, 2000, p. 70- tradução nossa).⁴

Linz (2000, p.77) igualmente afirma ser a ideologia a fonte de legitimidade dos governos totalitários, muito embora haja um esforço por parte destes sistemas de governo para manipular e adaptar pontos da ideologia escolhida para seus próprios fins, especialmente a partir de uma segunda geração de governantes. Já os sistemas autoritários seriam, para Linz (2000, p.159 apud. LINZ, 1994, p.159), aqueles nos quais: (i) há certo pluralismo político, ainda que limitado; (ii) o líder ou grupo dominante exerce o poder dentro de limites mal estabelecidos, porém previsíveis e (iii) o governo não é guiado por uma ideologia de massa específica e, portanto, não há uma mobilização intensiva e/ou extensiva da população por parte do governo, exceto em alguns momentos específicos do desenvolvimento do mesmo.

⁴ “1. There is a monistic but not monolithic center of power, and whatever pluralism of institutions or groups exists derives its legitimacy from that center, is largely mediated by it, and is mostly a political creation rather than an outgrowth of the dynamics of the preexisting society.

2. There is an exclusive, autonomous, and more or less intellectually elaborate ideology with which the ruling group or leader, and the party serving the leaders, identify and which they use as a basis for policies or manipulate to legitimize them. The ideology has some boundaries beyond which lies heterodoxy that does not remain unsanctioned. The ideology goes beyond a particular program or definition of the boundaries of legitimate political action to provide, presumably, some ultimate meaning, sense of historical purpose, and interpretation of social reality.

3. Citizen participation in and active mobilization for political and collective social tasks are encouraged, demanded, rewarded, and channeled through a single party and many monopolistic secondary groups. Passive obedience and apathy, retreat into the role of “parochials” and “subjects” characteristic of many authoritarian regimes, are considered undesirable by the rulers.” (LINZ, 2000, p. 70).

Quanto ao uso do terror pelos aparelhos repressivos do Estado, Linz (2000, p. 101) não chega a considerá-lo como uma característica propriamente distintiva do totalitarismo, na medida em que chega a discutir a possibilidade de que venham a existir governos com o modo de organização totalitário que não necessitassem do terror para se manterem no poder, sendo capazes de adquirir uma certa estabilidade. Contudo, o único exemplo que Linz (2000, p.101) apresenta deste modo de governo totalitário sem terror é a afirmação de que a então União Soviética estaria, em meados da década de 70 com a chamada “legalidade socialista”, se aproximando de ser este tipo de governo.

Além disso, Linz (2000, p. 100-102) também afirma que o uso do terror não é por si só uma exclusividade dos governos totalitários, tendo sido utilizado também por vários sistemas de governo autoritários, e, portanto, que apenas a presença ou não do terror de Estado não seria suficiente para designar um governo como totalitário, sendo necessário, para realizar esta classificação, analisar a fundo suas características organizacionais e a forma como estas se estruturam. Entretanto Linz (2000, p.101) igualmente não deixa de reconhecer que a grande maioria governos totalitários, tais como Stalin, na Rússia soviética e Hitler na Alemanha, fizeram uso sistemático do terror em alguma medida durante o período em que detiveram o poder e que o terror totalitário possui algumas características específicas. O sociólogo inclusive afirma que a

Coerção nos sistemas totalitários demonstrou as seguintes características: (1) sua escala sem precedentes, (2) seu uso contra categorias sociais sem culpa por atos específicos, (3) o desprezo até mesmo pela aparência dos procedimentos legais, pelas formalidades do julgamento, e pela oportunidade para algum tipo de defesa, quando impondo penalidades, (4) o farisaísmo moral e muitas vezes a publicidade que a cerca, (5) a extensão do terror aos membros da elite, (6) a extensão aos membros da família do acusado não envolvidos no crime, (7) a ênfase nas intenções e nas características sociais do acusado em vez de em suas ações (8) o uso de organizações do Estado e/ou partido em vez dos assim chamados elementos não controlados, e o tamanho e complexidade destas organizações, (9) a continuação e as vezes crescimento do terror depois da consolidação do regime no poder, e (10) a não exclusão da liderança das forças armadas da política repressiva. (LINZ, 2000, p. 102- tradução nossa)⁵

⁵ “Coercion in totalitarian systems has shown the following characteristics: (1) its unprecedented scale, (2) its use against social categories without guilt for specific acts, (3) the disregard for even the appearance of legal procedures, the formalities of the trial, and the opportunity for some kind of defense, in imposing penalties, (4) the moral self-righteousness and often the publicity surrounding it, (5) the extension of the terror to members of the elite, (6) the extension to members of the family of the accused not involved in the crime, (7) the emphasis on the intent and social characteristics of the accused rather than on his actions, (8) the use of organizations of the state and/or party rather than of so-called uncontrolled elements, and the size and complexity of those organizations, (9) the continuing and sometimes growing terror after the consolidation of the regime in power, and (10) the nonexclusion of the leadership of the armed forces from repressive policy.” (LINZ, 2000, p.102)

Portanto, o terror totalitário, seja na análise de Linz, na qual não é considerado uma característica distintiva dos governos totalitários, embora fosse utilizado pela grande maioria deles; seja na de Arendt na qual é colocado como uma das bases mais importantes da forma totalitária de governo; seja na de Friedrich e Brzezinski, na qual a presença de uma polícia terrorista, e portanto, do terror de Estado, é apontada como um dos traços distintivos do *modus operandi* totalitário, mas não como seu ponto nevrálgico; ainda assim é visto como uma forma de terror nova, na medida em que o próprio totalitarismo é apresentado como uma novidade política do século XX. Pois, muito embora a violência de Estado tenha sido muitas vezes utilizada, em maior ou menor grau, também por governos de matiz autoritário, temos que as análises apresentadas apontam que nos governos totalitários o uso do terror foi feito em outro contexto, para provocar outros efeitos na população, que vão para além de simplesmente punir ou suprimir adversários políticos concretos, como é comum em sistemas puramente autoritários.

O terror totalitário, com sua presença pervasiva em praticamente todas as esferas da sociedade, se impõe ao todo de uma população como uma ameaça constante, sendo muitas vezes arbitrariamente aplicado sob indivíduos que de forma alguma se apresentavam como uma ameaça real ao governo vigente. Sua atuação é constantemente justificada pelos governantes com base em uma ideologia de massa, que se apresenta como uma predição lógica, inescapável, do futuro e sua finalidade é principalmente a de criar uma atmosfera perene de medo e isolamento entre os homens no intuito de controlar todos os aspectos de suas existências. A representação deste terror de caráter totalitário, portanto, frequentemente se constitui como problemática, na medida em que se trata de uma violência aplicada por um aparato estatal em nome de uma ideologia, que influencia o funcionamento de uma sociedade como um todo e cujo alcance e intensidade são imensos.

Já quanto ao próprio conceito de totalitarismo, podemos perceber que as análises focadas em seus aspectos organizacionais, como as de Linz e de Friedrich e Brzezinski, permitem uma rica ampliação do mesmo, sem, contudo, perder de vista suas especificidades e correr o risco de torná-lo por demais abrangente. Contudo as considerações de Arendt acerca das diferenças entre os movimentos e os governos totalitários, bem como entre o totalitarismo e o autoritarismo, e suas frutíferas reflexões acerca do papel do terror e da ideologia utilizados por este sistema de governo são de salutar importância. Arendt é especialmente perspicaz no que diz respeito a explicitar a atmosfera social e política criada pelo totalitarismo tanto enquanto este está no poder, quanto como este ainda se apresenta como movimento totalitário,

esclarecendo muito sobre o funcionamento e as formas de controle utilizadas por este tipo de governo.

Desta forma procuraremos, dentro de uma abordagem mais ampla do conceito de totalitarismo, que leva em consideração os aspectos organizacionais do mesmo como critérios importantes de classificação dos sistemas de governo como totalitários, mas sem, contudo, perder de vista os aspectos do terror e da ideologia totalitários propostos por Arendt, analisar a Romênia sob o governo de Nicolae Ceaușescu (1965-1989), com o intuito de explicitar de que forma ele pode ser considerado como sendo propriamente totalitário.

1.2 O caso da Romênia sob o governo de Nicolae Ceaușescu (1965-1989)

Como país a Romênia teve sua história marcada por diversos tipos de governo tanto de caráter autoritário quanto totalitário. Os territórios que viriam a compor o país que hoje chamamos de Romênia estiveram durante séculos divididos entre diversos principados, sendo que apenas no ano de 1859 com a unificação dos dois maiores principados da região, o da Moldávia e o da Valáquia, sob o governo de um mesmo suserano, a Romênia ganhou pela primeira vez uma unidade como país, embora ainda estivesse, assim como toda a região, sob o domínio do Império Otomano (HITCHINS,2014, p.100-111). Apenas posteriormente, entre 1877 e 1878, durante a Guerra de Independência da Romênia, também conhecida como Guerra Russo-Turca, foi realizada uma investida bem-sucedida contra esse controle otomano, tendo como consequências a derrota otomana e o reconhecimento do então Reino da Romênia como um país soberano, regido, a partir de 1881, por uma monarquia constitucional (HITCHINS,2014, p.112-121).

O Reino da Romênia viria a permanecer como uma monarquia até o final da Segunda Guerra Mundial, muito embora em 1940 o rei e o congresso viessem a perder poder, com a ascensão do general Ion Antonescu ao posto de *Conducător* (Conductor/Líder) romeno. Nesse período, com a Europa imersa no conflito, Antonescu instaurou no país uma ditadura de caráter militar aliada ao Eixo que duraria até 1944, quando o general foi deposto por um golpe de estado, preso e, em 1946, julgado e executado devido ao seu apoio a Hitler e às políticas nazistas. Após a deposição de Antonescu e de um curto período de transição sob controle soviético, durante o qual o então rei romeno Michael I foi compelido a renunciar, a Romênia se tornou, em 1948, uma ditadura comunista liderada primeiramente por Gheorghe Gheorghiu-Dej e, após seu falecimento em 1965, por seu sucessor, Nicolae Ceaușescu.

Ceaușescu se tornou governante da Romênia durante o período de 1965 até 1989, ao fim do qual uma revolução popular fez com que ele fosse deposto e preso junto com sua esposa Elena Ceaușescu, que também tinha grande influência política, sendo ambos julgados por um tribunal militar, condenados à morte por crimes cometidos durante o exercício de suas funções no poder e executados no dia 25 de dezembro daquele mesmo ano, ou seja, seis semanas após a queda do muro de Berlim. Contudo, para compreendermos como o governo ditatorial de Ceaușescu pode ser classificado como totalitário, e não apenas como autoritário, se faz necessário contextualizá-lo, iluminando as ações políticas de seu líder e o caminho que este trilhou para chegar ao poder.

Nascido em 26 de janeiro de 1918, época na qual a Primeira Guerra Mundial caminhava para seu final, na vila romena predominantemente rural de Scornicești, Ceaușescu foi o terceiro de dez irmãos, filhos de uma dona de casa e de um lavrador da região. Sua família, muito embora tivesse mais ou menos três hectares de terra e uma criação de animais satisfatória, vivia com dificuldades, devido ao alcoolismo e à violência paternos (KUNZE, 2000, p.17-20). Em 1929, aos doze anos, Ceaușescu foi enviado pelos pais para morar com uma irmã mais velha chamada Nicolina em Bucareste, a capital romena, onde se empregou como aprendiz de sapateiro em uma oficina, na qual veio a conhecer o instrutor de ofício e sapateiro Alexandru Săndulescu, fundador do *Partidul Communist Român* (Partido Comunista Romeno), ou PCR, na época ilegal (KUNZE, 2000, p.23-28).

De acordo com o historiador e biógrafo alemão Thomas Kunze (2000, p. 25-39) Ceaușescu ficou muito impressionado com o que aprendeu da ideologia comunista durante esse período, vindo a se filiar ao PCR ainda na adolescência, nos anos 30, e a se engajar ativamente em suas lutas, chegando a ser preso por diversas vezes por atos de militância política, mas sempre retornando a suas atividades junto ao partido sempre que era novamente libertado. Com o início da Segunda Guerra Mundial e a subida do ditador e aliado de Hitler general Ion Antonescu ao poder na Romênia em 1940, Ceaușescu, então em liberdade, foi preso mais uma vez por sua filiação aos comunistas, de forma que passou todo período de 1940 a 1944 encarcerado, primeiro na prisão de Jilava e depois no campo de concentração Tirgu Jiu, local para o qual foi transferido em 1943 e onde teve contato com vários líderes comunistas romenos que na época se encontravam também encarcerados ali, incluindo Gheorghe Gheorghiu-Dej (KUNZE, 2000, p.45-53).

Segundo o historiador Dennis Deletant (2006, p.235-244) em meados de 1944, com o final da guerra já se desenhando no horizonte e com a Romênia sob a forte ofensiva do Exército

Vermelho, o rei Michael I e seu *entourage* passaram a cogitar a possibilidade de abandonar o Eixo e se unir aos Aliados, enquanto general Antonescu, por sua vez, insistia em se manter leal a Hitler, o que levou, no dia 23 de agosto de 1944, à execução de um golpe de estado por parte do rei romeno e seus aliados contra Antonescu, que por sua vez foi deposto e preso. Porém nem o golpe contra Antonescu, nem o alinhamento tardio da Romênia aos Aliados foram capazes de preservar a monarquia romena ou de abrir caminhos para um governo democrático na região. No final da guerra a Romênia, assim como os demais países do Leste europeu, foi designada, por meio da Conferência de Ialta como uma das zonas de influência soviética, de modo que era do interesse de Stálin apoiar a ascensão dos líderes comunistas romenos ao poder, em especial daqueles que se alinhavam ao comunismo soviético. Foi neste contexto de uma Romênia que passava por profundas mudanças e tentava se reestruturar no pós-guerra que Ceaușescu, assim como os demais prisioneiros do campo de concentração de Tirgu Jiu, foi libertado e no qual ele logo em seguida, da mesma forma que vários outros integrantes do partido comunista, começou a crescer em poder político no governo provisório de ideologia marxista-leninista instaurado na Romênia e apoiado pela União Soviética (KUNZE, 2000, p. 53-61).

Após uma acirrada luta interna pelo poder dentro do partido comunista romeno Gheorghe Gheorghiu-Dej se destacou como um seguidor dedicado das diretrizes marxistas soviéticas, e, portanto, em 1948, foi alçado, com o apoio de Stálin a liderança do PCR, posição esta que fez dele o governante *de facto* da Romênia, em virtude de sua chefia dentro do partido. A partir disso, a importância de Gheorghiu-Dej só viria a crescer, e ele chegaria a ocupar também os cargos de primeiro ministro romeno, que exerceu no período 1952 a 1955 e posteriormente de presidente da Romênia durante o período de 1961 até sua morte em 1965. Durante todo este período Ceaușescu foi um dos mais próximos associados de Gheorghiu-Dej, tendo recebido das mãos dele o cargo de Ministro da Agricultura em 1948 (KUNZE, 2000, p. 95).

Em termos organizacionais, o governo de Gheorghiu-Dej seguiu o modelo stalinista, inclusive no que dizia respeito ao uso de um aparato repressor de Estado como forma de controlar sua população. De acordo com Hitchins (2014, p 232), entre 1948 e 1951, Gheorghiu-Dej criou sucessivamente, sob a tutela soviética, a *Direcția Generală a Securității Poporului*, ou Diretoria Geral de Segurança do Povo, mais conhecida como *Securitate*, cuja função era proteger o regime de inimigos internos e externos; a *Miliție*, ou Milícia, que substituiu a força policial anterior em sua tarefa de manter a ordem pública; e as *Comandamentul Trupelor de Securitate*, ou Tropas do Comando de Segurança, órgão armado cuja função era combater toda

oposição ao regime. Essas três instituições, portanto, eram as responsáveis por manter a população romena sobre vigilância constante, por suprimir qualquer possível dissidência e por usar a força para cumprir as ordens do governo, sem quaisquer restrições. Como exemplo, Hitchins aponta que estas instituições,

[...] removeram dezenas de milhares de camponeses de suas vilas para quebrar a resistência a nova ordem, em geral, e a coletivização da agricultura, em particular, e prenderam dezenas de milhares de pessoas que pertenciam a categorias sociais que eram suspeitas de oposição. Eles agiam sob as ordens diretas do Ministro do Interior e outras agências governamentais e de acordo com as disposições do código penal que definiam crimes em uma linguagem tão abrangente e vaga – “conspiração contra a ordem social” e “minar a economia nacional” – que as forças de segurança podiam agir sem qualquer limitação. Em todo caso, as prisões raramente eram seguidas de processos judiciais e os detidos eram levados diretamente para a prisão. Não havia apelo contra tal arbitrariedade. As forças de segurança estavam também encarregadas de uma vasta rede de prisões, que era composta por centenas de instituições de vários tipos, espalhadas pelo país. Esse Gulag romeno seguia de perto o modelo soviético e se tornou famoso por seu tratamento inumano aos prisioneiros. (HITCHINS, 2014, p. 232-233- tradução nossa).⁶

Logo podemos perceber que este uso da violência corresponde a aquele apontado tanto por Brzezinski e Friedrich, quanto por Linz e por Arendt, como sendo característico dos governos totalitários, uma vez que esta é parte de um complexo aparato estatal repressor e tem como finalidade não apenas coibir a ação de opositores reais contra o governo vigente, mas dar realidade as diretrizes ideológicas do partido, como no caso, forçar uma coletivização da economia, além de também ser utilizada forma arbitrária, sem demonstrar qualquer respeito nem mesmo pelos procedimentos legais mais básicos, como a instauração de processos judiciais e a realização de julgamentos antes dos réus serem condenados à prisão. Outras características do modelo totalitário soviético adotadas pelo governo de Gheorghiu-Dej foram, além da coletivização e planificação da economia romena, a monopolização dos meios de comunicação, com a instituição de órgãos censores, para controlar as publicações, a propaganda e a mídia do país e a monopolização do acesso às armas. Estas características, somadas à base do governo centrada da ideologia de massa marxista-leninista e sob o controle de um líder e a presença

⁶ “[...] removed tens of thousands of peasants from their villages to break resistance to the new order, in general, and collectivization of agriculture, in particular, and they arrested tens of thousands more people from all social categories who were suspected of opposition. They acted on direct instructions from the Ministry of the Interior and other government agencies and in accordance with the provisions of the penal code that defined crimes in such sweeping and vague language – “conspiracy against the social order” and “undermining the national economy” – that the security forces could act without restraint. In any case, arrests were rarely followed by judicial proceedings, as the detainees went directly to prison. There was no appeal against such arbitrariness. The security forces were also in charge of the extensive prison network, which was composed of over a hundred institutions of various kinds spread throughout the country. This Romanian gulag followed closely the Soviet model and became infamous for its inhuman treatment of prisoners.” (HITCHINS, 2014, p. 232-233).

órgãos policiais cujas ações eram pautadas pelo terror, como a *Securitate*, mostram que no sistema de governo romeno sob o comando de Gheorghiu-Dej se encontravam inter-relacionadas todas as seis características de cunho organizacional apontadas por Brzezinski e Friedrich como traços da “síndrome” totalitária e faz com que possamos até mesmo aproximá-lo do conceito de totalitarismo elaborado por Arendt, para quem o stalinismo era um governo totalitário.

Em 1953, com a morte de Stálin, o governo de Gheorghiu-Dej enfrentou sua primeira grande crise, que teve como principal consequência certo afastamento do governo romeno com relação à União Soviética em termos políticos. Gheorghiu-Dej, apesar de ainda ser bastante dependente de Moscou, não concordou com a série de reformas políticas implementadas por Khrushchov quando este assumiu o posto de Secretário Geral do Partido Comunista da União Soviética, e que significaram um relaxamento do sistema totalitário soviético e sua transição para o que o sociólogo Juan Linz e o cientista político Alfred Stepan (1996, p.44-45) denominam como sistema pós-totalitário, ou seja, para um tipo de governo um pouco mais aberto que seu predecessor, onde a ênfase na ideologia era menor e existia certo pluralismo social, econômico e institucional, ainda que limitado.

Particularmente o ano de 1956 foi, conforme Hitchins (2014, p. 236-237), difícil para o PCR, na medida em que Khrushchev, na ocasião do Vigésimo Congresso Comunista Soviético, proferiu um discurso secreto, no qual condenou os crimes de Stálin e questionou se liderança comunista romena estaria violando os “princípios leninistas de legalidade”. A ocorrência naquele mesmo ano de crises profundas nos sistemas comunistas tanto da Polônia, que resultou na substituição de antigos membros da elite do partido que se opuseram a desestalinização por novos nomes mais alinhados com as propostas de Khrushchov em vários cargos de liderança, quanto da Hungria, onde houve um levante contra o governo, também deixaram claro para Gheorghiu-Dej que o processo de desestalinização desestabilizaria o poder e a credibilidade dos partidos comunistas no geral (HITCHINS, 2014, p. 236-237). Portanto, sua posição foi a de ceder o mínimo possível as pressões vindas do Kremlin para que a Romênia também passasse por um processo de desestalinização, sem, no entanto, se opor ostensivamente a Khrushchov. Temos, assim sendo, que

A interpretação de Gheorghiu-Dej dos eventos no bloco soviético desde a morte de Stálin se provaram decisivos para a evolução do Partido Comunista Romeno. Enquanto ele pressionava por uma modernização, como ela foi originalmente concebida em 1940, e enquanto ele refletia sobre o relacionamento de seu partido com o partido soviético os contornos do que viria a ser conhecido como nacional comunismo (alguns diriam nacional stalinismo) vagarosamente se formaram. Na política interna, seu ideal era um partido monolítico supremo com ele mesmo como

autoridade incontestável tanto sobre o partido quanto sobre a sociedade. [...]. Na política do bloco comunista, ele ousou uma certa independência, ao levantar a possibilidade de um desligamento parcial da União Soviética. A intenção dele era manter o controle da construção do socialismo em mãos romenas e, não menos importante, prevenir sua substituição por outra pessoa mais alinhada ao Kremlin. (HITCHINS, 2014, p. 237 – tradução nossa).⁷

Logo, quando Gheorghiu-Dej faleceu em 1965, este foi o legado político herdado por seu sucessor, Nicolae Ceaușescu: uma relativa independência quanto à União Soviética; um comunismo ligado a um discurso nacionalista; uma relutância em aceitar qualquer mudança com relação aos preceitos da era stalinista e uma extrema centralização do poder nas mãos de uma figura de liderança. Kunze (2000, p.155-156) afirma que durante o período entre 1965 e 1970 a principal preocupação de Ceaușescu foi justamente a de se consolidar no poder e afastar sua imagem da de seu antecessor, projetando-se tanto no exterior quanto na própria Romênia como um líder mais moderado e mais aberto a mudanças, o que criou esperanças em torno de uma possível liberalização/democratização da Romênia. Podemos apontar que, ao assumir contornos bem mais populares do que aqueles de seu antecessor, notadamente conhecido por sua política altamente repressiva, Ceaușescu foi bem-sucedido ao tornar a transição política de um líder para outro mais amena, uma vez que em um primeiro momento não houve uma oposição forte contra seu governo. Em 1967, com o advento da Primavera de Praga, Ceaușescu chegou a se recusar a mandar tropas romenas para interromper as reformas políticas implementadas pelo governo de Alexander Dubček na então Tchecoslováquia, e também a proferir um discurso contra a intervenção militar realizada pelos países signatários do Pacto de Varsóvia na região (KUNZE, 2000, p.176-178). A atitude de Ceaușescu com relação à Primavera de Praga e sua insistência em manter em seu país uma política mais independente com relação à União Soviética, fez com que ele ganhasse, durante um longo tempo, popularidade no ocidente como um presidente “moderno”, porém, essa imagem com o tempo se mostrou ser mais um “produto de exportação” do que a verdadeira face de sua política interna.

⁷ “Gheorghiu-Dej’s interpretation of the events in the Soviet bloc since the death of Stalin proved decisive for the evolution of the Romanian Communist Party. As he pressed forward with modernization as originally conceived in the late 1940s, and as he reflected on the relationship of his party to the Soviet party the contours of what came to be known as national Communism (some would say national Stalinism) slowly took shape. In domestic politics, his ideal was the monolithic party supreme, with himself exercising unchallenged authority over both the party and society. [...] In bloc politics, he dared a certain independence, as he raised the possibility of a partial disengagement from the Soviet Union. His intention was to keep control of the building of socialism in Romanian hands and, no less important, prevent his own replacement by someone more congenial to the Kremlin.” (HITCHINS, 2014, p. 237).

Em 1971, após realizar visitas oficiais tanto à China comunista governada pelo ditador Mao Tsé-Tung quanto à Coréia do Norte comunista governada pelo ditador Kim Il-sung, Ceaușescu, assim que retornou a Romênia, tornou públicas as suas Teses de Julho, uma série de medidas rígidas, que cerceavam a vida cultural, artística romena e que tiveram como inspiração a Revolução Cultural chinesa. Nas Teses de Julho,

Ele demandava que a ideologia marxista-leninista fosse condutora de toda a sociedade: no partido em todos os níveis, na educação, nas organizações da juventude e de mulheres, publicações, a mídia, e literatura, e história e esforços criativos de todos os tipos. Em todos os lugares, ele insistiu, o "espírito do partido" deveria prevalecer, e clamou novamente pela a erradicação da "mentalidade burguesa." Especialmente sinistra era sua determinação em reforçar o "controle e vigilância" do partido em todos os setores da sociedade. Tal guinada drástica não encontrou nenhuma oposição nos mais altos conselhos partido e do Estado; eles a aprovaram por unanimidade e, assim, colocaram Romênia comunista em um caminho perigoso. (HITCHINS, 2014, p. 277-278- tradução nossa).⁸

Além disto, nesta mesma época Ceaușescu começou a estimular um forte culto a sua personalidade por parte do povo Romeno e estipulou uma política de rotação permanente de cargos entre a elite do governo, o que criou grande insegurança e estimulou uma forte concorrência entre os membros desta mesma elite (KUNZE, 2000, p. 191-194). Toda a estrutura repressiva que fora criada por Gheorghiu-Dej foi não somente mantida pelo governo de Ceaușescu, mas também largamente utilizada a fim de controlar a população civil romena em todos os níveis. A *Securitate* tinha ordens de espionar a tudo e a todos e reprimir qualquer mínima dissidência. Como punição para aqueles considerados adversários políticos do regime, além das prisões, a *Securitate* também os enviava para instituições psiquiátricas, onde torturas como dosagens abusivamente altas de psicofármacos e eletrochoques eram aplicados aos “pacientes” e onde havia um grande descaso quanto ao cuidado com as pessoas ali instaladas, como, por exemplo, um alto nível de insalubridade, causada pela falta de higienização destes locais (KUNZE, 2000, p. 208-211).

Nos anos que se seguiram o culto à personalidade de Ceaușescu ganhou cada vez mais impulso, estimulado também em parte pelo oportunismo daqueles que visavam se beneficiar do *status quo* e pela insegurança gerada pela rotação permanente dos cargos na elite

⁸ “He demanded that Marxist-Leninist ideology be the guiding force throughout society: in the party at every level, in education, in youth and women’s organizations, publishing, the media, and literature and history and creative endeavors of all kinds. Everywhere, he insisted, the “party spirit” must prevail, and he called again for the eradication of the “bourgeois mentality.” Especially ominous was his determination to strengthen the party’s “control and vigilance” in every sector of society. Such a drastic turn met no opposition in the highest party and state councils; they approved it unanimously and thereby set Communist Romania on a perilous course.” (HITCHINS, 2014, p. 277)

governamental. Igualmente o nepotismo se tornou cada vez maior dentro do governo, com Ceaușescu distribuindo cargos políticos elevados e de confiança a seus familiares, como sua esposa e seus irmãos, além de começar a educar o filho mais novo, Nicu Ceaușescu, como seu futuro sucessor. Quando, em 1977, um terremoto destruiu parte de Bucareste, Ceaușescu viu nessa ocasião uma oportunidade de moldar a capital romena de acordo com sua visão, colocando em prática uma política de “reconstrução” que na verdade significou uma destruição ainda maior de construções centenárias, incluindo igrejas, que compunham o patrimônio histórico da cidade e sua substituição por prédios planejados de acordo com a vontade do Líder romeno (KUNZE, 2000, p. 268-270). Já com relação às minorias étnicas que habitavam a Romênia, em especial as minorias húngara e alemã, que eram as mais numerosas, a política de Ceaușescu foi a de considerá-los como cidadãos de segunda classe e potenciais inimigos políticos, uma vez que o socialismo Romeno tinha em si um forte conteúdo nacionalista e esses cidadãos de outras origens étnicas eram vistos oficialmente apenas como “nacionalidades coabitantes” da Romênia (KUNZE, 2000, p. 288), ou seja, não eram considerados totalmente romenos e, por isso, eram alvo de desconfiança.

Foram mantidas na dinâmica de governo neo-stalinista implantada durante a ditadura sob o domínio de Ceaușescu várias características apontadas como distintivas dos sistemas totalitários tanto por Friedrich e Brzezinski e quanto por Arendt, a se saber: (i) a presença de um governo regido por um partido único, centrado na figura de um líder, inclusive com a instauração de um culto a sua personalidade; (ii) a organização deste governo em torno de uma ideologia de massa exclusiva, no caso, o marxismo-leninismo; (iii) o estabelecimento de órgãos governamentais censores, com a função de sujeitar a produção intelectual da nação ao crivo ideológico do Estado; (iv) o controle sobre os meios de comunicação do país; (v) o monopólio das armas; (vi) a coletivização forçada dos meios de produção e a planificação da economia do país, (vii) além da manutenção de uma polícia secreta política, a *Securitate*, responsável pela perseguição sistemática a opositores e por criar uma atmosfera de medo constante entre a população, uma vez que toda discordância em relação às diretivas do governo era interpretada como dissidência. Podemos também apontar estas características foram herdadas em sua grande maioria do governo anterior, sob o domínio de Gheorghiu-Dej, que por sua vez foi um apoiador ferrenho de Stálin. Deste modo, temos que enquanto os demais países da chamada Cortina de Ferro paulatinamente implantavam reformas que estimulavam uma maior abertura e algum pluralismo político, a Romênia se tornava cada vez mais fechada e com o poder cada vez mais centralizado na figura de Ceaușescu e de sua família.

Linz e Stepan (1996, p.346-351), por sua vez, também caracterizaram o governo de Ceaușescu como sendo prioritariamente totalitário, mas também argumentaram que havia nele também traços consistentes com o sistema de governo que eles, de acordo com a denominação feita por Max Webber, nomeiam como sultanismo. Linz e Stepan apontam que

No sultanismo existe uma grande fusão por parte do governante do privado e do público. A política sultanística se torna a propriedade pessoal do sultão. Nesse domínio não existe a regra da lei e a institucionalização é baixa. No sultanismo pode haver um pluralismo social e econômico extensivo, mas quase nunca um pluralismo político, porque o poder político é diretamente relacionado a pessoa do governante. Entretanto, a realidade essencial do regime sultanístico é que todos seus indivíduos, grupos, e instituições estão permanentemente sujeitas a intervenção imprevisível e despótica do sultão, e, portanto, todo pluralismo é precário. (LINZ, STEPAN, 1996, p. 52-53 – tradução nossa)⁹.

Dessas características dos regimes sultanísticos, podemos encontrar na ditadura de Ceaușescu uma estrutura altamente personalista de governo, marcada por um nepotismo extremo e pela arbitrariedade das decisões de seu líder. Linz e Stepan inclusive afirmam que “[n]a Romênia não havia carreiras autônomas ou mesmo semiautônomas no aparelho estatal. Até mesmo o topo da nomenclatura era contratado, tratado, maltratado, transferido e demitido como membros da equipe de serviços da casa.” (LINZ; STEPAN, 1996, p. 346-347-tradução nossa)¹⁰. Contudo, devido ao elemento totalitário ser muito mais proeminente do que o sultanístico no regime de Ceaușescu, temos que nele praticamente não havia qualquer pluralismo, nem mesmo social ou econômico, até mesmo porque se tratava de uma economia planificada e de uma sociedade controlada por leis de censura e pela vigilância de uma polícia secreta. Linz e Stepan (1996, p. 349) também apontam que a combinação totalitarismo-*cum*-sultanismo tornou a Romênia especialmente resistente à possibilidade de uma mudança não-violenta de regime. Tal afirmação é especialmente verdadeira, se lembrarmos que Ceaușescu foi deposto através de um levante popular, ao fim do qual ele foi executado.

Levando em consideração os conceitos de totalitarismo apresentados por Arendt, por Linz e por Friedrich e Brzezinski, podemos considerar que a Romênia, durante ambos governos

⁹ “In sultanism, there is a high fusion by the ruler of the private and the public. The sultanistic polity becomes the personal domain of the sultan. In this domain there is no rule of law and there is low institutionalization. In sultanism there may be extensive social and economic pluralism, but almost never political pluralism, because political power is so directly related to the ruler’s person. However, the essential reality in a sultanistic regime is that all individuals, groups, and institutions are permanently subject to the unpredictable and despotic intervention of the sultan, and thus all pluralism is precarious.” (LINZ; STEPAN, 1996, p. 52-53)

¹⁰ “In Romania, there were no autonomous or even semi-autonomous career path in the state apparatus. Even the top nomenclatura were hired, treated, mistreated, transferred, and fired as members of the household staff.” (LINZ; STEPAN, 1996, 346-347)

de Gheorghiu-Dej e Nicolae Ceaușescu como totalitária, na medida em que seguiu com especial zelo e pouquíssimos desvios o modelo stalinista, se recusando a permitir qualquer abertura significativa nos campos social, político ou econômico, mesmo quando a própria União Soviética passava por um processo de desestalinização. E até mesmo os poucos desvios do modelo stalinista, como a ideia de um nacional comunismo proposta por Gheorghiu-Dej e depois seguida também por Ceaușescu, tiveram como principal intenção blindar a Romênia contra as mudanças mais liberalizantes em voga nos países comunistas circundantes, ou, no caso da pequena abertura durante o curto período de transição entre o governo de Gheorghiu-Dej e Ceaușescu, como forma de sedimentar o novo governante no poder antes que esse pudesse implantar sua real política interna neostalinista, que logo varreu qualquer vestígio da abertura antes implementada.

Cabe, também, levarmos em consideração os apontamentos de Linz e Stepan, nos quais é explicitado que, apesar do elemento totalitário ser certamente o dominante durante o regime de Ceaușescu, há também a presença nele de elementos sultanísticos, o que traz à tona, portanto, a existência de formas híbridas de governo. Porém, a presença desse hibridismo não invalida a classificação do regime romeno sob o domínio de Ceaușescu como totalitário em sua essência, até porque todos os traços considerados por Linz como totalitários estavam presentes em sua estrutura, tais como a presença de um poder altamente centralizado, com a alta mobilização popular em torno de uma ideologia de massa. Enquanto isso temos que apenas alguns traços do sultanismo estavam presentes no governo de Ceaușescu, a saber seu nepotismo e sua arbitrariedade e mesmo esses tiveram como efeito também reforçar os traços totalitários anteriormente mencionados, como, por exemplo, o nepotismo auxiliar na centralização de poder nas mãos de Ceaușescu, estendendo a influência política de sua família e a arbitrariedade contribuir para a criação de uma atmosfera de medo, isolamento e insegurança até mesmo na elite do partido.

Uma vez que nosso *corpus* de análise, no caso o romance *Herztier* da escritora Herta Müller, se debruça de maneira aprofundada sobre a vida na então República Socialista da Romênia durante a ditadura de Nicolae Ceaușescu, temos que o enfoque na violência de caráter totalitário se justifica na medida em que podemos, conforme o explicitado, apontar a presença e aplicação do conceito de totalitarismo à Romênia de Ceaușescu e até mesmo também a seu antecessor, Gheorghiu-Dej. Contudo igualmente importante é delimitar as questões que cercam a representação artística desta violência tão extrema e a maneira através da qual esta confronta os limites da linguagem.

1.3 Confrontando os limites da linguagem: as formas de representação artística frente ao totalitarismo

A violência, na enorme escala com que foi praticada no século XX, tanto no contexto das duas Grandes Guerras Mundiais quanto das várias ditaduras brutais instauradas ao redor do globo neste período, dentre as quais se inclui a implantada na Romênia entre 1948 e 1989, primeiro sobre o domínio de Gheorghiu-Dej e, posteriormente, de Nicolae Ceaușescu e que, como vimos anteriormente, pode ser classificada como totalitária, colocou em xeque as formas de representação artística, uma vez que estas se viram com dificuldades de encontrar meios pelos quais poderiam tentar abarcar, ao menos parcialmente, o terror e o sofrimento extremos gerados por estes eventos históricos catastróficos.

O filósofo e sociólogo alemão Theodor W. Adorno (1998, p. 7-26), confrontado com a *Shoah*, acontecimento de horror insuportável, chegou a afirmar em seu ensaio de 1949, *Crítica cultural e sociedade*, a impossibilidade de uma poesia pós-Auschwitz. Porém, mais tarde, o filósofo em sua *Dialética Negativa*, repensou esta mesma afirmação e alegou que “o sofrimento perenizante tem tanto direito à expressão quanto o martirizado tem de berrar; por isso, é bem provável que tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz não é mais possível escrever nenhum poema” (ADORNO, 2009, p. 300.). Porém, a partir de ambas as afirmações de Adorno, emerge o questionamento quanto às formas e à possibilidade de expressar o sofrimento extremo, sem diminuir seu impacto ou mesmo dar-lhe o status de experiência compreensível. Segundo Jaime Ginzburg,

Representar a experiência da catástrofe em proporções tais como as que a História mostrou no século XX implica, necessariamente, uma renúncia aos modos convencionais de representação, pois estes seriam incapazes de preservar a singularidade da experiência e a perplexidade que deve acompanhá-la. O questionamento dirigido ao estatuto da linguagem, dos modos de representação e das formas artísticas tradicionais está ligado a uma busca de renovação da expressão. (GINZBURG, 2000, p. 47)

Neste cenário, porém, é de salutar importância para uma melhor compreensão da renovação da expressão artística relacionada à representação da catástrofe, apresentar alguns exemplos especialmente relevantes de algumas das ditas concepções tradicionais acerca das representações artísticas da violência e de que forma elas foram desafiadas pelos acontecimentos brutais do XX.

Certamente uma das primeiras e mais importantes concepções acerca das representações artísticas na cultura ocidental é aquela proposta na Antiguidade por Aristóteles, em sua “Arte

Poética”. Aristóteles, ao apontar a mimese como uma das origens da arte poética e que “[d]e fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas” (ARISTÓTELES, 2015, p.57) não deixa de também afirmar que a mimese tem como resultado que “[...] quando observamos situações dolorosas, em suas imagens mais depuradas, sentimos prazer ao contemplá-las; por exemplo, diante das formas dos animais mais ignóbeis e dos cadáveres”(ARISTÓTELES, 2015, p.57). Porém, nessa era das catástrofes, a capacidade da mimese aristotélica de tornar algo horrendo, como a imagem de um cadáver, agradável aos olhos através da depuração artística deste elemento, se torna especialmente problemática, na medida em que aponta para a possibilidade de uma estetização da violência, suavizando seu horror a ponto desta se tornar uma fonte de beleza e de deleite contemplativo.

Indo mais além, o estagirita, em sua compreensão da tragédia, a descreve como sendo “[...] a mimese de uma ação de caráter elevado[...], completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada[...]

 (ARISTÓTELES, 2015, p.71), sendo que esta “[...] em função da compaixão e do pavor realiza a catarse tais emoções” (ARISTÓTELES, 2015, p.73). Logo, temos que as representações artísticas da violência na tragédia têm o objetivo de causar em seus espectadores terror e piedade, sentimentos estes que serão, por sua vez, purgados via catarse, de forma que não há, neste modo de representação artística, a intenção de preservar o choque e a perplexidade causados pela violência extrema, mas sim um movimento purificador com relação aos sentimentos causados por esta violência. Segundo Ribeiro,

O conceito aristotélico de catarse não exprime outra coisa – a representação da violência, com a experiência da dor e do sofrimento que lhe está associada, serve à auto-regeneração da polis enquanto comunidade virtuosa. Analogamente, a visão racionalista do Iluminismo pensou sempre a violência da perspectiva da sua superação por uma idéia superior da humanidade. (RIBEIRO, 2012, locais do Kindle 240-242).

Podemos ver essa noção iluminista de que a dor e a violência podem ser sublimadas por meio da representação artística, por exemplo, na análise que o historiador de arte Johann J. Winckelmann (1717-1768) tece acerca da escultura grega Laocoonte, que pertence atualmente ao Museu do Vaticano. Nesta escultura está representado um mito grego relacionado à Guerra de Tróia, que, apesar de sofrer variações em sua narrativa, tem como versão mais corrente aquela na qual o sacerdote troiano Laocoonte, ao desconfiar que o Cavalo ofertado pelos gregos era um stratagem para ganhar a guerra e tentar alertar seus compatriotas, é atacado e morto,

juntamente com seus dois filhos, por uma serpente marinha enviada por Poseidon como forma de silenciá-lo. Winckelmann, ao voltar seu olhar para esta escultura, afirma que

É na face de Laocoonte [que] essa alma brilha com brilho total, porém não confinada ao seu rosto, em meio aos sofrimentos mais violentos [...]. Dores perfurando cada músculo, cada nervo exaurido; dores que nós quase sentimos, enquanto consideramos - não o rosto, nem as partes mais expressivas - apenas a barriga contraída por dores atrozes: estas, porém, digo, não se exercitam com violência, nem no rosto nem no gesto. Ele não grita ao céu, como o Laocoonte de Virgílio; sua boca está antes aberta para descarregar um gemido ansioso e sobrecarregado, como diz Sadoletto; a luta do corpo e o apoio da mente exercem-se com igual força, ou melhor equilibram todo o quadro. Laocoonte sofre, mas sofre como o Philoctetes de Sófocles: nós chorando sentimos suas dores, mas desejamos a força do herói para suportar sua miséria. A expressão de uma alma tão grande está além da força da mera natureza. Era em sua própria mente que o artista buscava a força do espírito com que ele marcava o seu mármore. (WINCKELMANN, 1972, p. 72 – tradução nossa).¹¹

Portanto, na concepção de Winckelmann, a representação da violência e da dor extrema é equilibrada na obra pela expressão da alma heroica que suporta estoicamente a dor. A capacidade desta escultura de mostrar a imagem um herói capaz de suportar o sofrimento sem expressá-lo, de forma que nela a ausência do grito é elogiada, é colocada como marca da virtude espiritual não só do objeto representado, mas também da habilidade artística superior do escultor. Segundo Ribeiro (2012, locais do Kindle 252-255) a análise de Winckelmann não questiona a necessidade de uma harmonia estética na obra de arte, mas sim subordina a própria representação da violência a esta necessidade de harmonia, na medida em que a arte terá como triunfo justamente sua capacidade de representar o sofrimento extremo sem qualquer exagero e sem renunciar nem aos princípios da consonância, nem a justa medida.

Tais princípios, porém, ao colocarem a arte como resultado de uma harmonia estética, se posicionam contra a representação de estados tão extremados nos quais a dor não pode ser contida nem equilibrada, nem ser suportada ou compreendida heroicamente. A violência se apresenta como um meio para um fim, no caso, o sofrimento é o meio através do qual se exprime a grandeza espiritual do herói representado, que por sua vez, por sua natureza exemplar, serviria como modelo para toda a raça humana. Temos então que para Winckelmann “[...] o sofrimento

¹¹ “It is in the face of Laocoon [that] this soul shines with full lustre, not confined however to the face, amidst the most violent sufferings [...]. Pangs piercing every muscle, every labouring nerve; pangs which we almost feel ourselves, while we consider—not the face, nor the most expressive parts—only the belly contracted by excruciating pains: these however, I say, exert not themselves with violence, either in the face or gesture. He pierces not heaven, like the Laocoon of Virgil; his mouth is rather opened to discharge an anxious overloaded groan, as Sadoletto says; the struggling body and the supporting mind exert themselves with equal strength, nay balance all the frame. Laocoon suffers, but suffers like the Philoctetes of Sophocles: we weeping feel his pains, but wish for the hero's strength to support his misery. The expression of so great a soul is beyond the force of mere nature. It was in his own mind the artist was to search for the strength of spirit with which he marked his marble.” (WINCKELMANN, 1972, p. 72).

concreto da figura representada, embora, sem dúvida, suscite compaixão, torna-se irrelevante, sobredeterminado como está pela função estética daquela figura como representante de um paradigma abstracto de humanidade.” (RIBEIRO, 2012, locais do Kindle 256-261).

Já com relação às reflexões acerca das representações artísticas da violência elaboradas no século XIX, tomaremos como exemplo aquelas presentes no Curso de Estética de Hegel, (2004, p. 91-105) nas quais temos que o filósofo, ao lançar suas bases para a compreensão da poesia épica afirma que esta é a representação do espírito originário de um povo, as bases da consciência de uma nação, e que, portanto, a guerra entre diferentes nações seria seu tema mais apropriado, uma vez que “[...] na guerra é justamente toda a nação que é colocada em movimento, e em seus estados totais experimenta uma mobilidade e atividade frescas, na medida em que aqui a totalidade como tal encontra um motivo para ser responsável por si mesma. ” (HEGEL, 2004, p.105). Hegel argumenta inclusive que, sendo toda nação “uma totalidade distinta e oposta à outra.” (HEGEL, 2004, p. 107), no caso “[s]e essas totalidades se opõe em inimizade, então, deste modo, nenhum elo ético é rompido, nada em si e por si válido é violado, nenhum todo necessário é despedaçado; ao contrário, trata-se de uma luta pela manutenção incólume de tal totalidade e de seu direito à existência.” (HEGEL, 2004, p. 107-108). Ginzburg (2012, p.76) chega até mesmo a afirmar que nas formulações de Hegel a epopeia possui caráter nacionalista, as ações do herói épico podendo inclusive ser interpretadas como um exercício de soberania política.

Hegel (2004, p.108) porém delimita que a representação da guerra na epopeia deve possuir o que ele chama de legitimidade universal histórica, através da qual ela se mostre ser o resultado não de uma vontade arbitrária, mas sim a manifestação de uma necessidade de caráter mais elevado. Deste modo, segundo o filósofo ao final da epopeia “[...] nos tranquilizamos completamente por meio da vitória, legitimada pela história mundial, do princípio mais elevado sobre o subordinado, que conquista uma coragem que não deixa nada sobrar aos que são dominados.” (HEGEL, 2004, p. 108), ou seja, para Hegel a conclusão da guerra na epopeia não apresenta somente a vitória de uma nação sobre a outra, mas também de um princípio superior sobre um que lhe é inferior. Desta forma temos que nas “[...]formulações hegelianas, não há na violência em si mesma um problema moral. O que está em questão na avaliação das questões é sua “legitimidade”, isto é, se elas estão de acordo com o campo de parâmetros de adequação considerados aceitáveis.” (GINZBURG, 2012, p. 78). Já quanto aos heróis épicos,

Justamente pelo fato de serem indivíduos totais que reúnem brilhantemente o que de outro modo está disperso no caráter nacional, e nisso permanecem caracteres

humanamente belos, grandes, livres, estas figuras principais [*Hauptgestalten*] conquistam o direito de serem colocadas no topo e de verem o acontecimento principal ligado à sua individualidade. A nação se concentra neles para o sujeito singular vivo, e assim eles lutam pelo empreendimento principal e suportam os destinos dos acontecimentos. (HEGEL, 2004, p. 114)

Ou seja, o herói épico seria para Hegel (2004, p. 113-114) uma manifestação ao mesmo tempo do modo de pensar e agir de uma nação e do modo de pensar e agir de toda a humanidade, um amálgama entre o universal e o particular, apresentando-se, portanto, como um homem total, que em si mesmo é. Ao analisar o personagem Aquiles, da *Ilíada* homérica, como um exemplo deste herói épico, Hegel chega à conclusão

Sem dúvida podemos estabelecer, no que se refere à cólera de Aquiles, por exemplo, a consideração moralmente sábia acerca da desgraça que esta cólera provocou e os prejuízos que causou, e extrair disso uma consequência contra a excelência e grandiosidade de Aquiles mesmo, que não poderia ser um herói e homem completo, uma vez que ele não teve nem a força e autodomínio suficientes para se controlar na cólera. Mas Aquiles não tem de ser repreendido, e não precisamos, apenas por causa de sua cólera, desprezar as demais grandes qualidades, e sim Aquiles é aquele que ele é, e com isso, a questão está terminada na perspectiva épica. O mesmo também ocorre com o seu orgulho e seu desejo de fama. Pois o direito principal destes grandes caracteres reside em sua energia, de se imporem, uma vez que trazem em sua particularidade, ao mesmo tempo, a universalidade: ao passo que, inversamente, a moralidade comum consiste no desprezo da própria personalidade e na concentração de toda a energia neste desprezo. Que sentimento de si monstruoso não elevou Alexandre acima de seus amigos e a vida de outros tantos milhares – O ódio de si mesmo- aliás, um traço de crueldade – é a energia semelhante em tempos heroicos, e também nesta relação Aquiles, como caráter épico, não pode ser repreendido. (HEGEL, 2004, p. 113- 114)

Portanto, temos que para Hegel o herói épico não deixa de ser admirável, ainda que cometa atos de extrema violência, na medida em que ele tem como função ser esta união entre particularidade e universalidade, entre nação e indivíduo, de forma plena, total. Como consequência desta linha de pensamento temos que “[s]endo o herói épico o indivíduo total que resguarda os elementos fundamentais da nação, e sendo ele cruel, a nação deve também ser cruel, com orgulho desse fato” (GINZBURG, 2012, p.78) e que “[a] crueldade é incorporada a unidade da épica e absorvida em sua síntese, com impacto final positivo para o conjunto.” (GINZBURG, 2012, p. 78).

Na concepção hegeliana da poesia épica há, como aponta Ginzburg (2012, p. 80), uma legitimação da violência como elemento constitutivo deste gênero literário, uma vez que sua narrativa provém de um destino que o herói-nação tem necessariamente de cumprir, o que exige este herói-nação de qualquer julgamento de cunho moral que lhe possa ser feito. No caso a perspectiva hegeliana acerca das representações artísticas da violência se torna insuficiente

para abarcar uma violência como aquela perpetrada em nossa era das catástrofes, uma vez que as guerras e ditaduras do século XX foram de tal forma ímpares em sua crueldade e seu alcance, bem como em seu poder de destruição, que não é possível eximir de suas representações considerações profundas de cunho ético e moral. A própria noção hegeliana de nação como uma totalidade em si mesma, una e indivisível, conforme ela é apresentada na análise do filósofo acerca da poesia épica é por si só problemática, uma vez que pressupõe um apagamento das diferenças e variações internas deste conjunto humano, o que teria implicações severas especialmente em um contexto totalitário, no qual parte da população pudesse ser etnicamente ou politicamente demarcado como um elemento parasítico e agressor dentro do “corpo” da nação. Ciente dos desafios apresentados à representação artística pelos acontecimentos do século XX, Adorno, em sua *Teoria Estética* se contrapõe à perspectiva hegeliana da arte e

[...]reconhece que, no contexto pós-guerra, o pensamento exige reavaliação. Séculos de civilização, ou daquilo que poderia ser considerado “civilização” em perspectiva eurocêntrica, não impediram catástrofes. Vida intelectual não impede a explosão de movimentos destrutivos. (GINZBURG, 2012, p. 82).

Enquanto Hegel coloca a arte como capaz de sublimar a violência dentro do conceito de belo, elaborando uma síntese positiva destes elementos, Adorno afirma que “[j]á antes de Auschwitz era uma mentira afirmativa, relativamente às experiências históricas, o atribuir um sentido positivo à existência. Isso tem conseqüências na forma das obras de arte.” (ADORNO, 2015, p.775). Logo, na perspectiva adorniana das representações artísticas do século XX,

A arte de elevada pretensão tende a ultrapassar a forma como totalidade, e desemboca no fragmentário. [...]. Uma vez desembaraçada da convenção, nenhuma obra de arte pode já manifestamente concluir de modo convincente, enquanto que os desenlaces tradicionais apenas procedem como se os momentos singulares se associassem com o ponto final no tempo para constituir a totalidade da forma. Em numerosas obras da modernidade que, entretanto, foram objecto de ampla recepção, a forma manteve-se habilmente aberta, porque queriam provar que a unidade da forma já não lhes era garantida. A má infinitude, o não-poder-concluir, torna-se princípio livremente escolhido de procedimento e expressão. [...] A unidade das obras de arte não pode ser o que ela deve ser, a unidade da variedade: ao sintetizar, ela viola o sintetizado e prejudica nele a síntese. (ADORNO, 2015, p.169)

Ou seja, na teoria estética de Adorno, o fragmentário e o inacabado são acolhidos como procedimentos artísticos deliberados, que mostram justamente a incapacidade da arte de encontrar uma síntese totalizante e positiva, especialmente diante de acontecimentos históricos terríveis, como a *Shoah*. Para Adorno a arte não está separada de seu contexto histórico e dos

questionamentos de seu tempo, tendo sim um compromisso ético e moral para com ambos. Logo, Ginzburg aponta que, de acordo com as concepções de arte adornianas,

A inclinação à fragmentação pode encaminhar a forma para um senso de inconclusão, configurado como má infinitude, em que a atribuição de sentido para a experiência pode ser sempre precária e incerta. É a melancolia da forma: os elementos podem se relacionar de múltiplas maneiras entre si e com o todo, mas não há uma definitiva maneira, nem uma última conclusiva. (GINZBURG, 2012, p. 85)

Podemos deste modo apontar como elementos consoantes com esta melancolia da forma presente nas proposições de Adorno acerca das representações artísticas da violência, os conceitos tanto de trauma, quanto de literatura de testemunho. Freud (1916-1917) em uma de suas “Conferências Introdutórias à Psicanálise” define o trauma como “[...] uma vivência que, em curto espaço de tempo, traz para a vida psíquica um tal incremento de estímulos que sua resolução ou elaboração não é possível da forma costumeira, disso resultando inevitavelmente perturbações duradouras no funcionamento da energia” (FREUD, 2014, p. 367), ou seja, uma vivência que não é, no momento em que esta ocorre, devidamente assimilada pelo indivíduo, sendo elaborada apenas posteriormente e de maneira dificultosa. A própria memória do trauma, elaborada pelo traumatizado *a posteriori*, se configura como *locus* problemático, uma vez que se apresenta de forma fragmentária.

O trauma, portanto, resiste à representação, pois seu impacto não se traduz como uma experiência inteligível. Podemos apontar como exemplo desta incomunicabilidade da experiência traumática as observações feitas por Walter Benjamin que, ao final da Primeira Guerra Mundial, notou que os soldados que dela participaram retornaram silenciosos, “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.” (BENJAMIN, 2011, p.115). Benjamin percebeu igualmente que os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes refletiam esta pobreza, uma vez que estes “não continham experiências transmissíveis de boca em boca” (BENJAMIN, 2011, p.115). Segundo o filósofo tal pobreza teve como origem a desmoralização radical da “experiência estratégica fomentada pela guerra de trincheiras, a experiência econômica deflagrada pela inflação, a experiência do corpo arruinado pela fome e a experiência moral perpetrada pelos governantes” (BENJAMIN, 2011, p.114-115), e teve como consequência uma profunda desilusão para com o século XX.

O testemunho surge, neste contexto, não como movimento conciliador entre o presente e o passado, mas como necessidade ética de narrar o acontecido de modo que este possa servir de alerta para gerações futuras e, no caso de genocídios e ditaduras, ele se coloca como ato político *contra* o negacionismo e revisionismo histórico. O testemunho também possui,

segundo Seligmann-Silva (2008, p.69), a importante função de auxiliar a testemunha a se reconectar com a vida, uma vez que a memória do trauma traz consigo um alto teor de irrealidade, que contamina não só o passado, mas também corrói toda a realidade do restante do mundo. Porém, testemunhar não é uma tarefa fácil, uma vez que a testemunha se vê confrontada com os limites da linguagem diante do horror, com a tentativa de dizer o indizível. Em relação às formas de narrativa diante do trauma causado pela catástrofe, Ginzburg também aponta que

[...] seguindo Theodor Adorno, sabemos que antagonismos da realidade se apresentam em obras de arte como antagonismos formais. Elementos como hibridismo de gêneros, relativização da verdade, problematização da linguagem, perplexidade diante do objeto tratado serão fundamentais para indicar, no interior das formas literárias, a percepção dificultada e melancólica da realidade violenta e traumática. (GINZBURG, 2000, p.50)

Levando em consideração esta percepção melancólica da violência e seguindo uma perspectiva adorniana na construção de sua obra *Herztier*, cuja narrativa é focada no plano do conteúdo pela perseguição política sofrida por grupo de dissidentes na Romênia sob a ditadura totalitária de Ceaușescu, temos que a autora de língua alemã Herta Müller faz uso sistemático de vários dos antagonismos formais citados, como, por exemplo, ao afirmar que sua obra romanesca pertence ao gênero literário híbrido autoficção, que em si mesmo já problematiza as relações entre os discursos ficcional e autobiográfico e ao apresentar uma narrativa fragmentada no plano formal, crivada por múltiplas perplexidades. Logo, as representações da violência totalitária exercida durante o regime de Ceaușescu no romance autoficcional *Herztier* serão expressadas principalmente através de uma narrativa do trauma, tanto no plano da forma como no plano do conteúdo, de modo que não só a violência totalitária *per se* está marcada nesta obra literária, mas também os efeitos desta violência sobre os indivíduos a ela submetidos e as maneiras como estes procuram, ainda que de forma limitada, resistir a ela.

Herztier ao mostrar todo o peso e força de um aparato governamental totalitário de repressão sob um grupo de indivíduos e, em especial, sob sua narradora em primeira pessoa não nomeada, não se nega a gritar e nem mesmo propõe uma plena superação das marcas deixadas pela violência. Seu trabalho com a linguagem, pelo contrário, procura aproximar o leitor da percepção vivida da violência e não atuar como um meio de sublimá-la através da arte, de maneira que apontamos haver nela certo teor testemunhal, ainda que impuro. Contudo, para elaborarmos as formas pelas quais a obra trabalha o trauma, se torna necessário esclarecer os vínculos presentes entre os conceitos de trauma, memória e representação artística, bem como suas interfaces com a literatura de testemunho.

2. Trauma, Memória e Representação: uma relação problemática

2.1 Os labirintos do trauma

Em sua etimologia a palavra “trauma” possui origem grega e, nesse idioma, ela tem como significado “ferida”, sendo utilizada até os dias de hoje na medicina para denominar os ferimentos causados em um organismo por meio de elementos externos (RUDGE, 2009, p.8). Já na psicanálise, o conceito de trauma assumiu por analogia o sentido de um acontecimento externo de tal forma intenso, que rompe as defesas da psiquê daquele que é por ele afetado, causando uma ferida, não física, mas psíquica. (RUDGE, 2009, p.8-9).

Um dos locais de sistematização do conceito de trauma é por excelência a obra do fundador da psicanálise, Sigmund Freud. O interesse de Freud pelo tema surge já nos seus primeiros estudos, em decorrência do período de quatro meses, entre 1885 e 1886, nos quais o psicanalista foi aluno do grande neurologista Charcot no hospital Salpêtrière, na época um local dedicado ao tratamento e aos estudos sobre a histeria, condição então considerada intimamente interligada a do trauma, uma vez que, para Charcot, o trauma servia como um gatilho para a manifestação da histeria. (RUDGE, 2009, p.9-10). Freud, porém, viria a se afastar cada vez mais deste pressuposto de Charcot, chegando à conclusão de que a histeria e a neurose traumática eram na verdade entidades nosológicas diferentes. (RUDGE, 2009, p. 11-12).

Contudo um dos conceitos freudianos mais importantes para o entendimento do trauma, o de dissociação, remonta justamente deste período, em que a compreensão do trauma ainda estava intimamente ligada à da histeria. No volume de 1895 *Estudos sobre a Histeria*, de autoria conjunta de Freud e Breuer, a dissociação traumática em relação à histeria se daria do seguinte modo:

[...]um fato traumático acontece na vida do histérico e sua lembrança é dissociada do conjunto de suas memórias, formando um segundo grupo psíquico. Tal fato, quando ocorreu, foi de modo a provocar emoções muito intensas, como a raiva, a vergonha ou a angústia; mas como essas emoções não puderam ser expressas no momento certo de forma normal, as ideias que compunham a memória do fato ficaram dissociadas do conjunto das outras ideias. A partir daí a ideia dissociada, carregando um “afeto estrangulado”, passa a agir como um corpo estranho no psiquismo, provocando expressões de emoções anômalas como as que se manifestavam no ataque histérico. Só quando a memória do trauma volta a se integrar ao conjunto das memórias e a dissociação é desfeita, a lembrança do trauma vem à consciência e essas emoções podem ser expressas de forma adequada. Ao afirmar que os histéricos sofriam de reminiscências, era a essas memórias dissociadas e carregadas de afeto que Freud estava se referindo. (RUDGE, 2009, p.16)

Ou seja, para Freud e Breuer as memórias traumáticas seriam dissociadas, o que significa, que elas não estariam integradas as demais memórias que compõem a narrativa do passado do indivíduo, sendo necessário para sua elaboração e, portanto, para uma possível “cura” do paciente, que este viesse a assimilar estas memórias traumáticas ao todo das memórias comuns, que compõe sua vida. O psiquiatra especializado no estudo do trauma Van der Kolk e o psicólogo e psicoterapeuta Van der Hart, afirmam do mesmo modo que “[a] falta de uma integração apropriada por parte das experiências demasiado intensas emocionalmente pelo sistema da memória resulta em dissociação e na formação de memórias traumáticas” (VAN DER KOLK, VAN DER HART, 1995, p. 163 – tradução nossa)¹². E, muito embora a teoria que ligava histeria e trauma viesse a ser contestada por Freud, o conceito de dissociação e a consequente fragmentação das memórias traumáticas por ela causada, continuaram ainda hoje a ser elementos importantes para o entendimento do trauma, embora não os únicos a serem levados em consideração.

Ainda no campo dos estudos freudianos, podemos também apontar como sendo locais de sistematizações salutares acerca do conceito de trauma os artigos “Introdução à psicanálise das neuroses de guerra” de 1919 e “Além do Princípio do Prazer”, de 1920, ambos escritos por Freud logo após o fim da Primeira Guerra Mundial e, portanto, ainda sobre a influência das consequências mais diretas do conflito. No artigo “Introdução a psicanálise das neuroses de guerra” Freud se debruça sobre o efeito da guerra sobre a psiquê dos soldados que dela retornaram, mais especificamente a daqueles que voltaram com os sintomas do então nomeado “*shell shock*” e atualmente denominado stress pós-traumático em decorrência da experiência que tiveram de situações violentas e ameaçadoras no decorrer do conflito. Embora Freud aponte que a neurose de guerra seja também um tipo de neurose traumática, o psicanalista também deixa claro que nem toda neurose traumática será obrigatoriamente uma neurose de guerra, ou seja, que situações que ocorrem em momentos de paz, tais como acidentes graves, por exemplo, também podem ser potencialmente traumáticas (FREUD, 2010, p.385-386).

Uma diferença entre as duas neuroses, a traumática e a de guerra, seria que a neurose de guerra teria como causa um conflito entre o Eu pacífico cotidiano daquele que se torna soldado e o seu novo Eu guerreiro, no momento em que o Eu pacífico percebe o grande perigo de vida que as ações o Eu guerreiro significam para ele e procura se defender deste Eu novo, cujas atitudes são ameaçadoras para sua sobrevivência (FREUD, 2010, p. 385-386). Porém, segundo

¹² “Lack of proper integration of intensely emotionally arousing experiences into the memory system results in dissociation and the formation of traumatic memories” (VAN DER KOLK, VAN DER HART, 1995, p 163)

Freud (2010, p. 387) ambas estas neuroses teriam vários pontos em comum, como o fato de colocarem em evidência a grande influência do perigo de morte sob a psiquê humana, e chega também a afirmar que “[n]as neuroses traumáticas e de guerra, o Eu do indivíduo se defende de um perigo que o ameaça desde fora, ou que é corporificado numa postura do próprio Eu [...]”. (FREUD, 2010, p. 387).

Já no artigo “Além do Princípio do Prazer”, o psicanalista questiona até que ponto o princípio do prazer, ou seja, a tendência a buscar o prazer e evitar o desprazer, tem de fato proeminência sob a psiquê humana (RUDGE, 2009, p. 46-47). Iniciando sua análise justamente com os sonhos traumáticos repetitivos dos soldados marcados pela vivência da Primeira Guerra Mundial, Freud desenvolve alguns dos pontos mais centrais a respeito do conceito de trauma, afirmando que

Ora, os sonhos que ocorrem de uma neurose traumática têm a característica de que o doente sempre retorna à situação do acidente, da qual desperta com renovado terror. As pessoas não se surpreendem o bastante com isso. Acham que é justamente uma prova de como foi forte a impressão deixada pela vivência traumática, que até no sonho volta a se impor ao doente. Este se acha, então, psiquicamente fixado ao trauma, por assim dizer. (FREUD, 2010, p. 169).

Desta forma, vemos que a neurose traumática apresenta um novo paradigma no que concerne aquela que até então se acreditava ser a função dos sonhos na teoria psicanalítica freudiana sob o signo do princípio do prazer, a se saber, a função de serem por excelência realizadores de desejos que de outra forma não poderiam se manifestar. Os sonhos traumáticos dos soldados, contudo, não apresentam uma realização de desejos, mas sim evocam de maneira repetitiva as memórias violentas e, portanto, desagradáveis, da guerra, memórias essas portadoras de uma força que vai para além do simples lembrar, levando o traumatizado reviver o evento traumático e o fazendo experimentar mais uma vez o medo que este lhe causou (FREUD, 2010, p.169-170). Logo, estes sonhos traumáticos desafiam a formulação que coloca o princípio do prazer como a única força motriz do psiquismo humano e apontam também para uma fixidez das memórias traumáticas, que não sofreriam com modificações as quais estariam sujeitas às memórias mais maleáveis de eventos normais, se apresentando sempre da mesma forma.

Contudo, após a análise dos sonhos traumáticos dos soldados, Freud (2010, p. 170-176) subitamente muda o foco do seu artigo, passando a narrar a análise de uma brincadeira infantil. Nessa brincadeira uma criança de cerca de um ano e meio de idade continuamente lança para longe objetos, repetindo em seguida o balbúcio *o-o-o*. Quando foi dado à criança um carretel

preso por uma linha, com a qual ela podia jogá-lo para longe e em seguida puxá-lo de volta para si, ela assim o fazia, e quando tinha o objeto de volta, emitia alegremente a palavra alemã “*da*”. Por meio de sua observação, Freud (2010, p. 172) constatou que o balbucio *o-o-o* se referia a palavra alemã *fort*, cujo significado é “foi embora”, enquanto palavra alemã *da*, tem como significado “voltou”. Ele também correlacionou a brincadeira com a forma calma, “comportada”, como a criança lidava com a ausência da mãe, cujos compromissos faziam com que nem sempre pudesse estar com ela, e percebeu que a brincadeira da criança era de certa forma uma reencenação da partida e do retorno maternos.

Segundo Freud (2010, p. 173) a criança não tinha idade suficiente para saber que as ausências maternas seriam apenas temporárias, e, portanto, o desaparecimento súbito da mãe não poderia ser algo indiferente ou mesmo prazeroso para ela. O psicanalista também notou que a repetição da partida dolorosa, ou seja, do *fort*, era mais recorrente na brincadeira que a do *da*, ou seja, que a volta feliz, e se perguntou o porquê de a criança reencenar, ainda que com outros objetos, um acontecimento que em princípio seria desagradável para ela (FREUD, 2010, p. 173). Freud (2010, p.173-174) então chega à conclusão de que, na reencenação realizada através da brincadeira a criança deixa o papel passivo, de quem sofre a ação materna, e passa a ter um papel ativo, como causador do desaparecimento do objeto, o que o psicanalista chama de “apoderamento” do acontecimento por parte da criança. De acordo com Freud, “[v]ê-se que as crianças repetem, brincando, o que lhes produziu uma forte impressão na vida, que nisso reagem e diminuem a intensidade da impressão e tornam-se, por assim dizer, donos da situação” (FREUD, 2010, 175-176). O psicanalista igualmente afirma, que, “[q]uando passa da passividade da experiência à atividade do jogo, a criança inflige a um companheiro de jogos o que lhe sucedera de desagradável, vingando-se assim, na pessoa desse substituto.” (FREUD, 2010, p. 175). Portanto, esse tomar posse da situação desprazerosa ao recriá-la de modo repetitivo, a infligindo a um outro alguém ou objeto, se configura como o modo pelo qual a criança, segundo o exemplo freudiano, procurará elaborar a ausência materna, que no momento não consegue compreender.

Levando em consideração a teoria freudiana, a teórica da literatura Cathy Caruth elabora uma reflexão em torno de ambas estas análises, a dos sonhos traumáticos dos soldados que retornaram da guerra e a do jogo infantil, as correlacionando dentro da chave da teoria do trauma, ao afirmar que

A repetição por parte da criança da partida materna poderia ser explicada como o reviver inconsciente da morte (antecipada) da mãe dela, e a vida da criança como o

reviver inconsciente daquilo que ainda não é compreendido no contexto da partida materna. Da perspectiva da reflexão freudiana da vida em torno da sua significação traumática, o jogo da criança reencena peculiarmente o momento incompreensível do ato da mãe de partir e reformula a vida da própria criança como a testemunha inconsciente da morte que ela sobreviveu. (CARUTH, 2013, p.7).¹³

Portanto, de acordo com Caruth (2013, p.ix) a criança chocada pelo desaparecimento da mãe, que de certa forma prenuncia a morte materna, carrega, da mesma forma que os sonhos traumáticos dos soldados após a guerra “[...] o *pathos* de um ser assustado, perplexo diante da ausência inexplicável, tentando desesperadamente, a cada puxar da corda, fazer o mundo que lhe era familiar reaparecer”. (CARUTH, 2013, p. ix – tradução nossa).¹⁴ Porém cabe apontar também que no caso da criança, temos uma forma diversa de lidar com os acontecimentos potencialmente traumáticos do que aquela que é apresentada pelos sonhos dos soldados. A criança ao repetir em uma atividade lúdica o evento do desaparecimento materno efetua um ato de recriação, no qual procura dominar a situação em que se encontra e, portanto, elaborá-la, enquanto os sonhos dos soldados traumatizados assombram os seus sonhadores com suas reincidências, fazendo-os forçosamente reviver o que já havia sido vivido, com todo seu horror permanecendo intacto.

Freud (2010, p.176-184), mais adiante em seu artigo irá associar esta recorrência dos sonhos traumáticos dos soldados à tendência de determinados indivíduos a repetirem continuamente as mesmas experiências dolorosas durante o curso de suas vidas, seja devido as suas próprias ações, seja devido a acontecimentos externos sobre os quais esses indivíduos pelo menos aparentemente não têm nenhum controle, dando a impressão de serem eles perseguidos continuamente por um destino específico. Em ambos os casos, Freud (2010, p. 176-184) supõe haver a presença do que ele nomeia como “compulsão à repetição”, tendência esta que superaria o princípio do prazer e estaria também no cerne da memória e da experiência traumáticas. Freud para abordar essa compulsão à repetição de um determinado destino lança mão inclusive de um exemplo literário, apontando que

A mais comovente expressão poética desse traço de caráter foi feita por Tasso, na epopeia romântica *Jerusalém libertada*. Tancredo, o herói, matou sua amada Clorinda

¹³ “The child’s repetition of its mother’s departure could be explained as the unknowing reliving of its mother’s (anticipated) death, and the child’s life as the unconscious reliving of what is not yet grasped within the mother’s departure. From the perspective of Freud’s rethinking of life around its traumatic significance, the child’s game thus peculiarly reenacts the incomprehensible moment of the mother’s act of leaving and reshapes the very life of the child as the unconscious witness to the death he has survived.” (CARUTH, 2013, p.7)

¹⁴ “[...] the pathos of a startled being, bewildered by the inexplicable absence, desperately trying, with each pull of the string, to make the world with which he was familiar reappear.” (CARUTH, 2013, p. ix)

sem o saber, pois ela o combateu vestindo a armadura de um cavaleiro inimigo. Após o enterro, ele entra numa sinistra floresta mágica, que apavora o exército dos Cruzados. Ali ele golpeia uma grande árvore com sua espada, mas da ferida da árvore corre sangue e ouve-se a voz de Clorinda, cuja alma fora aprisionada naquela árvore, acusando-o de novamente haver golpeado a sua amada. (FREUD, 2010, p. 182-183)

Desta forma, no exemplo de Freud o ato de Tancredo ao matar a amada por engano representa um evento traumático, que em sua intensidade causa uma ferida psíquica tão profunda que no momento em que é de fato infligida, na primeira ferida, não é devidamente assimilada pelo indivíduo que a sofre. Porém, devido a esta não assimilação, o evento traumático posteriormente vem a se repetir, de maneira persistente e acusatória, na vida do indivíduo traumatizado, o que é representado pela segunda ferida feita sobre a árvore, que toma a voz de Clorinda e acusa Tancredo de tê-la golpeado uma vez mais. Podemos também apontar nesta narrativa a presença de uma repetição traumática por parte do outro indivíduo, no caso, da amada de Tancredo, pois “Clorinda, da parte dela, depois que é gravemente ferida em batalha, ascende para o Céu, mas depois reexperimenta a ferida fatal, então como um simulacro e como se estivesse viva, na árvore na floresta.” (CARUTH, 2016, p.128 – tradução nossa)¹⁵. Desta maneira, temo que “Tancredo e Clorinda são unidos em torno da ferida, então, como aquele que não pode viver completamente (Tancredo), e aquela que não pode morrer (Clorinda).” (CARUTH, 2016, p.128- tradução nossa)¹⁶.

Neste sentido é demonstrado por meio desta história retirada da obra “Jerusalém libertada” que “o trauma parece ser muito mais que uma patologia, ou uma simples doença de uma psiquê ferida: ele é sempre a história de uma ferida que nos clama, que se dirige a nós na tentativa de dizer de uma realidade ou verdade que não está mais acessível de outra maneira.” (CARUTH, 2016, p.4 – tradução nossa).¹⁷ O trauma, portanto, se configura por esta capacidade de fazer com que o indivíduo traumatizado retorne constantemente e muitas vezes sem aviso prévio à cena traumática, cena esta que ele, devido ao processo de dissociação das memórias traumáticas, não consegue integrar com sucesso à narrativa de seu passado e nem compreender de forma completa.

¹⁵ “Clorinda, for her part, after she is fatally wounded in battle, rises up to heaven but then reexperiences the fatal wound, then, as a simulacrum and as if alive, in the tree in the forest.” (CARUTH, 2016, p.128)

¹⁶ “Tancred and Clorinda are joined around the wound, then, as the one who cannot quite live (Tancred), and the one who cannot die (Clorinda).” (CARUTH, 2016, p.128)

¹⁷ “[...] trauma seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available.” (CARUTH, 2016, p.4)

Freud prossegue seu conceito de trauma afirmando que “[...] podemos nos arriscar a ver a neurose traumática ordinária como a consequência de uma vasta ruptura da proteção contra estímulos.” (FREUD, 2010, p. 194) sendo que “[a] condição para ele é a ausência de preparação para a angústia, que implica o sobreinvestimento dos sistemas que primeiro recebem o estímulo.” (FREUD, 2010, p. 194-195). Ou seja, embora exista na psiquê humana um sistema de proteção que procura resguardá-la contra o afluxo excessivo de estímulos externos e que na maioria das situações esta proteção funcione adequadamente, no caso do evento dito traumático o impacto que ele possui sob o psiquismo do indivíduo que o vivencia é tão extremo que rompe essa proteção, impondo sobre a psiquê uma grande quantidade de estímulos. Porém, o psicanalista não deixa de esclarecer em parte a força presente neste impacto vem do evento traumático ser na grande maioria das vezes algo súbito, para o qual a psique não estava devidamente preparada. No caso, se tomarmos novamente o exemplo de Tancredo e Clorinda, temos que o herói não esperava matar a amada, uma vez que ela foi para o campo de batalha ocultando a própria identidade trajando uma armadura inimiga, situação esta que acrescenta um elemento de choque/surpresa ao evento traumático descrito na história. Porém, é importante também esclarecer que se “[e]m uma série de traumas, a diferença entre os sistemas não preparados e aqueles preparados pelo sobreinvestimento pode ser o fator decisivo para o resultado final; ela provavelmente não terá peso a partir de uma certa intensidade do trauma” (FREUD, 2010, p. 195), ou seja, que embora psiquês melhor preparadas possam sim elaborar com maior sucesso situações potencialmente traumáticas, existe também um certo limite a partir do qual a situação, devido a sua intensidade, será traumática, independente de possuir ou não um fator surpresa agregado ou de quão preparada para ela o indivíduo acredite estar.

Outros elementos importantes para a compreensão do quadro traumático são o de latência ou incubação do trauma e o de trauma coletivo/histórico, que serão ambos apresentados por Freud em seus três ensaios acerca da figura de Moisés, intitulados em conjunto como “O homem Moisés e a religião monoteísta”. Publicados juntos pela primeira vez em 1939, o ano da morte de Freud, e tendo como pano de fundo de sua escritura a tomada do poder pelo nacional-socialismo na Alemanha e na Áustria, a fuga de Freud e sua família para Londres e o começo da Segunda Guerra Mundial estes ensaios tem como foco uma reavaliação da figura histórica de Moisés, sua relação com o povo judeu e também sobre seu papel na instituição do monoteísmo judaico.

Nos dois primeiros ensaios, de cunho mais histórico, Freud, utilizando de fontes historiográficas propõe que Moisés não seja de origem judaica, mas sim um nobre egípcio que

teria vivido durante o reinado do faraó Ikhnaton, em cerca de 1375 a.c. Este faraó se tornou celebre por ter instituído como religião de Estado uma forma de monoteísmo, a qual tinha como deus universal Aton, uma divindade de natureza solar. Esta religião tinha como principais características, além da presença de um deus único e exclusivo, o banimento de todos os conteúdos místicos e encantatórios, antes muito presentes nas antigas religiões politeístas, uma representação pictórica sóbria e discreta do deus, não mais como uma águia, ou pirâmide, mas como um círculo solar com os raios apresentados como mãos humanas e a ausência qualquer menção a uma vida após a morte (FREUD, 2013, p.53-54). Porém, de acordo com Freud (2013, p. 53-54) tais traços, em especial a falta de uma narrativa de vida post-mortem, tornaram esta religião monoteísta bastante impopular entre os egípcios quando comparada ao antigo politeísmo e sua promessa de uma vida eterna após a morte.

Contudo, com o fim do reinado de Ikhnaton o monoteísmo egípcio entrou em declínio, sendo banido pelos sacerdotes, que rapidamente reinstituíram o politeísmo ao *status* de religião oficial no Egito. Moisés, um nobre egípcio dedicado a religião monoteísta de Aton, procurou então deixar o Egito, levando algumas tribos judaicas a quem convenceu a partir consigo, as libertando da escravidão, mas lhes impondo os ensinamentos do monoteísmo, suas regras e suas leis, o que, em conclusão, não foi aceito brandamente pelos judeus, que chegaram a, por fim, assassinar Moisés (FREUD, 2013, p. 80-87). Algumas gerações se passaram e neste ínterim a morte do Moisés egípcio passou a ser lamentada e depois, esquecida e recalcada. Já em Canaã, os judeus começaram a cultuar uma divindade vulcânica, de nome Jeová, cujo culto era, coincidentemente, também precedido por um sacerdote chamado Moisés.

No terceiro ensaio de cunho mais psicanalítico intitulado “Moisés, seu povo e a religião monoteísta” Freud se debruça sobre o recalco coletivo do assassinato do Moisés egípcio, apontando-o como evento causador de um trauma coletivo sob o povo judaico. Para o psicanalista, houve um período logo após o assassinato do primeiro Moisés em que este evento violento desaparece da memória judaica, inclusive junto com o monoteísmo de Aton pregado pelo Moisés egípcio. Podemos apontar nesse processo a presença de uma dissociação coletiva da memória do evento traumático, que foi seguida pelo que Freud nomeia como período de latência ou incubação do trauma. Durante o período de latência ou incubação que se segue logo depois das tentativas psíquicas de defesa contra o excesso de estímulo imposto pelo evento traumático, o trauma não se manifestará, sendo seguido, depois de determinado tempo, pela emergência dos sintomas traumáticos (FREUD, 2013, p.103-105). No caso do assassinato do primeiro Moisés será depois de passadas algumas gerações e após o contato com o culto à Jeová

liderado pelo segundo Moisés, ou seja, após um período de latência, que o monoteísmo ressurgirá, como o retorno do recaiado e com força renovada entre o povo judeu, inclusive imprimindo ao novo deus único Jeová muitas das características antes presentes no culto ao deus solar Aton (FREUD, 2013, p.106-109). O assassinato de Moisés, porém, permaneceu recaiado, e os dois Moisés, o egípcio e o sacerdote de Jeová, foram condensados uma figura unificada, portadora de uma história de cunho heroico.

Portanto, temos que nestes três ensaios freudianos acerca da figura de Moisés e do monoteísmo mosaico está presente a noção de que acontecimentos extremos, de grande magnitude histórica, poderiam ocasionar também traumas históricos e/ou coletivos. Na analogia que Freud tece entre traumas históricos e/ou coletivos e o trauma individual, o psicanalista chega à conclusão de que ambos passariam pelo mesmo grupo de estágios: o acontecimento de um evento traumático, seguido por uma tentativa de defesa psíquica que dissociaria as memórias do trauma e por um período de latência ou incubação do trauma, durante o qual ele pareceria ser totalmente esquecido apenas para, passado esse período, reemergir com seus sintomas, como, por exemplo, a compulsão à repetição (FREUD, 2013, p.109-119).

Logo, a memória traumática se configura como problemática por ter sofrido com processos de repressão e de dissociação, o que faz com que ela resista a representação. Sua fixidez e sua natureza repetitiva também não se constituem na forma de uma memória narrativa, capaz de ser prontamente integrada as demais memórias do indivíduo. Caruth (1995, p.153-154) inclusive afirma que o esforço por parte do traumatizado em tentar transformar as memórias fixas do trauma em memórias de cunho mais flexível, e, portanto, narrativo, será de suma importância para que uma possível “cura” seja atingida. Porém temos que “[p]ara o sobrevivente do trauma, então, a verdade do evento pode não residir não apenas em seus fatos brutais, mas também no modo como sua ocorrência desafia a própria compreensão.” (CARUTH, 1995, p.153- tradução nossa)¹⁸ e que, nesse caso, “[o] flashback ou a reconstituição traumática transmitem, desta forma *a verdade de um evento* e *a verdade de sua incompreensão*.” (CARUTH, 1995, p.153- tradução nossa)¹⁹. Ou seja, o trauma por um lado

¹⁸ “For the survivor of the trauma, then, the truth of the event may reside not only in its brutal facts, but also in the way that their occurrence defies simple comprehension.” (CARUTH, 1995, p. 153).

¹⁹ “The flashback or traumatic reenactment conveys, that is, both *the truth of an event* and *the truth of its incomprehensibility*.” (CARUTH, 1995, p. 153).

[...] requer integração, tanto para possibilitar o testemunho quanto a cura. Mas, por outro lado, a transformação do trauma em uma memória narrativa, que permite que a história seja verbalizada e comunicada, ser integrada ao próprio conhecimento do indivíduo e ao conhecimento dos outros, pode fazer com que se percam tanto a precisão como a força que caracterizam a repetição traumática. (CARUTH, 1995, p. 153 – tradução nossa)²⁰

Portanto temos que narrar o trauma, ainda que enfrentando os obstáculos apresentados pela natureza esfacelada das memórias traumáticas, se configura como um ato necessário para que o indivíduo consiga elaborá-lo e integrá-lo ao todo de sua própria história, mas, ao mesmo tempo, este processo também implica em uma perda da força e do impacto intrínsecos a própria incompreensibilidade destas mesmas memórias, que são parte tão integral do evento traumático quanto os seus acontecimentos. Seligmann-Silva também aponta para a enorme importância do processo de simbolização das memórias traumáticas, afirmando que

Ao invés da imagem calcada e decalcada, chata, advinda do choque traumático, a cena simbolizada adquire tridimensionalidade. A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobre-vida à vida. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69)

Entretanto, não se trata de um processo fácil, pois esta simbolização tem de se haver justamente com os limites da linguagem ao tentar representar o trauma que, em sua totalidade, não se apresenta de forma plenamente representável. Narrar é simbolizar, e simbolizar significa transformar a memória traumática fixa em uma memória narrativa, que por sua vez virá a perder neste processo parte de seu teor de incompreensão, de sua característica *Unheimlichkeit*²¹, que é parte essencial da experiência traumática. A própria memória narrativa, simbolizada, do trauma muitas vezes padecerá de lacunas, onde recalamentos estiverem ainda presentes, até porque é possível que a memória do trauma nunca seja elaborada e integrada em sua totalidade, mas apenas parcialmente. Na definição mais moderna do trauma como *Post Traumatic Stress Disorder*²², ou PTSD, que emergiu no contexto do pós-guerra do Vietnã nos anos 70, ele é descrito como uma patologia que consiste

²⁰ “[...]requires integration, both for the sake of testimony and for the sake of cure. But on the other hand, the transformation of the trauma into a narrative memory that allows the story to be verbalized and communicated, to be integrated into one’s own, and others’, knowledge of the past, may lose both the precision and the force that characterizes traumatic recall.” (CARUTH, 1995, p. 153).

²¹Inquietação

²² Transtorno de estresse pós-traumático.

[...] unicamente na estrutura de sua experiência ou recepção: o evento não é totalmente assimilado ou experimentado no momento, mas apenas tardiamente, em sua possessão repetida daquele que a experimenta. Ser traumatizado é precisamente ser possuído por uma imagem ou um evento. (CARUTH, 1995, p. 4-5 – tradução nossa)²³

As consequências dessa relação minada e paradoxal entre memórias traumáticas e sua representação que emergem desse quadro de possessão por um evento de impacto não imediatamente assimilável e na qual algo sempre resta incomunicável serão múltiplas e irão interferir profundamente no processo que procura tecer a partir do trauma uma narrativa. Procuraremos, portanto, analisar até que ponto podemos falar de uma estética do trauma, que leve em consideração os sintomas traumáticos, tais como a compulsão à repetição, a dissociação e a fixação no trauma, seria capaz também de fazer uma representação experiência da violência totalitária que abarque melhor o seu largo alcance, sua brutalidade e principalmente as marcas indelévels que esta é capaz de deixar sob a psiquê daqueles que são por ela atingidos.

2.2 A escrita do trauma: considerações acerca das relações entre trauma e estética

Como vimos no capítulo anterior, as representações artísticas da violência no decorrer do século XX sofreram com profundos questionamentos diante dos acontecimentos históricos extremos ocorridos durante esse mesmo período, como, por exemplo, as duas grandes guerras mundiais e a *Shoah*. E, como consequência deste processo de reflexão, foram buscadas novas formas de se representar a violência sem idealizá-la ou sublimá-la artisticamente, mas preservando ao máximo os aspectos incompreensíveis e brutais de seu horror. Nesse contexto, a inscrição do trauma na obra artística se apresenta como um dos caminhos através do qual o impacto da violência extrema pode ser impresso na sua representação, assim como um modo de manter a perplexidade por ela provocada. Segundo a teórica Anne Whitehead (2004, p. 81) o grande interesse acerca das relações entre história e memória no campo dos estudos literários ao longo das últimas décadas colocaram as narrativas do trauma em evidência, pela forma como estas articulam de modo efetivo vários questionamentos importantes acerca destes temas, como, por exemplo,

²³ “[...] solely in the structure of its experience or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event.” (CARUTH, 1995, p. 4-5)

[...] o reconhecimento de que representar o passado levanta problemas éticos complexos; o desafio às estruturas narrativas e as epistemologias convencionais apresentado pelo atraso temporal; a dificuldade de localizar o passado espacialmente; e a até então ignorada diversidade cultural da representação histórica. (WHITEHEAD, 2004, p. 81- tradução nossa)²⁴

Podemos então notar que estas questões se manifestam nas narrativas do trauma muitas vezes na forma de características recorrentes, que se encontram presentes tanto em aspectos estruturais quanto em aspectos temáticos das mesmas. Ao se debruçar sobre estas características, Whitehead (2004, p.81) primeiramente afirma que é de extrema importância notar que as narrativas do trauma estão profundamente ligadas aos contextos históricos da pós-modernidade, do pós-colonialismo e do legado deixado pelos pós-guerras do século XX. Com relação à pós-modernidade, a teórica afirma que, diante da tendência de nossa sociedade altamente midiática ao esquecimento, “[...]há uma necessidade urgente de estabelecer conscientemente conexões significativas com o passado” (WHITEHEAD, 2004, p.82- tradução nossa)²⁵, e que “[a] ficção pós-moderna é parte desse projeto de memória. Suas formas e técnicas inovadoras criticam a noção de história como uma grande narrativa e chamam a atenção para a complexidade da memória.” (WHITEHEAD, 2004, p.82- tradução nossa)²⁶. Segundo Whitehead (2004, p. 82), as narrativas do trauma têm sua origem na ficção pós-moderna, sendo que ambas possuem como traço marcante a tendência de levar as técnicas narrativas mais convencionais ao limite. Seria então justamente esta tendência à experimentação formal o que, nas narrativas do trauma “[...] procura antecipar a natureza e as limitações da narrativa e transmitir o impacto prejudicial e distorcido do evento traumático. (WHITEHEAD, 2004, p.82- tradução nossa)²⁷

Deste modo, as chamadas narrativas do trauma, ao procurar levar ao limite as técnicas narrativas convencionais a fim de se aproximar da perplexidade causada pelo evento traumático, muitas vezes imprimem ao nível formal de sua escritura uma performance dos

²⁴ “[...] the recognition that representing the past raises complex ethical problems; the challenge posed to conventional narrative frameworks and epistemologies by belated temporality; the difficulty of spatially locating the past; and the hitherto unrecognized cultural diversity of historical representation.” (WHITEHEAD, 2004, p. 81)

²⁵ “[...] there is an urgent need to consciously establish meaningful connections with the past.” (WHITEHEAD, 2004, p.82)

²⁶ “Postmodernist fiction is part of this memory project. Its innovative forms and techniques critique the notion of history as grand narrative, and it calls attention to the complexity of memory.” (WHITEHEAD, 2004, p.82)

²⁷ “[...] seeks to foreground the nature and limitations of narrative and to convey the damaging and distorting impact of the traumatic event.” (WHITEHEAD, 2004, p.82)

sintomas do trauma descritos por Freud, tais como a dissociação, o recalçamento da experiência traumática, a compulsão à repetição, e a fixação no trauma. Podemos perceber que, por exemplo, a repetição emerge nesse contexto como um recurso literário recorrente que “[...] pode atuar em níveis de linguagem, imagem ou enredo.” (WHITEHEAD, 2004, p. 86)²⁸ e que “[...] simula os efeitos do trauma, pois sugere o retorno insistente do acontecimento e a ruptura da cronologia ou progressão narrativa.” (WHITEHEAD, 2004, p. 86).²⁹ Ou seja, a presença de repetições nos mais diversos níveis de uma narrativa do trauma simula tanto a compulsão à repetição freudiana quanto a própria fragmentação da memória traumática, com seus lapsos cronológicos e retornos, que são, por sua vez, também consequência do processo de dissociação que afeta essas mesmas memórias. Whitehead igualmente afirma que a “[r]epetição na literatura também pode atuar como uma forma de ligação, que permite ao leitor conectar um momento textual a outro em termos de similaridade ou substituição e, portanto, compreender o sentido da narrativa” (WHITEHEAD, 2004, p. 125 – tradução nossa)³⁰ o que também é uma propriedade importante, principalmente no que diz respeito a narrativas do trauma que apresentam uma grande recorrência de fragmentações e lapsos cronológicos. Como exemplo do uso da repetição como uma estratégia literária de performance do trauma podemos apontar o modo como ela é utilizada com bastante frequência ao longo da obra da autora Herta Müller, incluindo em seu romance *Herztier*, como forma de deixar em evidência o efeito desnorteador de situações traumáticas sob seus personagens, especialmente na forma de metáforas recorrentes e da retomada constante de certos acontecimentos e imagens ao longo das suas narrativas.

Igualmente a teórica Lyn Marven afirma que o “[t]rauma conecta ainda mais aquelas que muitas vezes são vistas como imagens e estratégias literárias pós-modernas - de fragmentação, alienação e ruptura - com uma realidade política e uma dimensão ética”. (MARVEN, 2005, p.46 – tradução nossa)³¹, pois “[e]le enfatiza o contexto cultural, político e histórico específico dentro do qual o texto é produzido.” (MARVEN, 2005, p.46- tradução

²⁸ “[...] which can act at the levels of language, imagery or plot.” (WHITEHEAD, 2004, p.86)

²⁹ “Repetition mimics the effects of trauma, for it suggests the insistent return of the event and the disruption of narrative chronology or progression.” (WHITEHEAD, 2004, p. 86)

³⁰ “Repetition in literature may also act as a form of binding, which allows the reader to connect one textual moment to another in terms of similarity or substitution and so make sense of the narrative.” (WHITEHEAD, 2004, p. 125)

³¹ “Trauma further connects what are often seen as postmodern literary images and strategies – of fragmentation, alienation, and disruption – with a political reality and ethical dimension.” (MARVEN, 2005, p.46)

nossa)³². Marven (2005, p. 44-45) também aponta como um dos exemplos de recursos formais recorrentes nas narrativas que procuram reproduzir os efeitos do trauma em sua estrutura o uso da parataxe, ou seja, de sequências de orações curtas justapostas, sem orações coordenadas ou subordinadas, afirmando que este serviria para evidenciar a presença de lacunas na “sintaxe da memória” e igualmente para mostrar possíveis intrusões do passado no presente. De acordo com Marven,

O trauma afeta o senso de identidade do indivíduo, assim como sua percepção do próprio corpo. O trauma é frequentemente caracterizado por um sentimento de entorpecimento ou desarticulação, que leva a dissociação, à experiência do eu como outro, a divisão do eu em dois (ou mais) elementos ou identidades, sintomas esses que tem equivalentes na experiência corporal. (MARVEN, 2005, p. 45 – tradução nossa).³³

Logo, as narrativas do trauma frequentemente abordarão questionamentos identitários, uma vez que o eu traumatizado se encontra ele mesmo fragmentado pela experiência da dissociação. Além disto, muitas vezes essas narrativas também apresentarão relações problemáticas acerca da figura do próprio corpo físico, suas fragilidades e seus limites. Isso é especialmente verdadeiro, se levarmos em consideração as representações da violência física no contexto, por exemplo, da descrição de um interrogatório, no qual o interrogado é agredido e ameaçado, tendo de lidar com a dor a ele infligida e também com toda a impotência diante de uma situação em que seu corpo é alvo de tortura. Portanto o corpo, por se figurar como um dos locais por excelência da inscrição da violência, também muitas vezes se torna um dos locais da inscrição do próprio trauma e também como um dos locais onde este potencialmente será reencenado. De acordo com Marven o trauma se manifesta de duas maneiras que estão intimamente inter-relacionadas, ele “[...] despedaça as estruturas da memória e ele cria uma imagem corporal distorcida.” (MARVEN, 2005, p. 44) ³⁴, ou seja, ele afeta a memória do indivíduo traumatizado e com isso também a forma como ele percebe a si mesmo.

Já com relação ao pós-colonialismo temos que o ponto de intercessão entre este e as narrativas do trauma se dá principalmente no modo como estas últimas “se justapõe à ficção

³² “It emphasizes the culturally, politically, and historically specific context within which the text is produced.” (MARVEN, 2005, p. 46)

³³ “Trauma affects the individual’s sense of identity, as well as their perception of their body. Trauma is often characterized by a feeling of numbness or dislocation; it leads to dissociation, the experience of the self as other, and the splitting of the self in two (or more) elements or identities, symptoms which have an equivalent in corporeal experience.” (MARVEN, 2005, p. 45)

³⁴ “[...]disrupts the structures of memory and it creates a distorted body image.” (MARVEN, 2005.p.44)

pós-colonial em sua preocupação com a recuperação da memória e o reconhecimento dos negados, dos reprimidos e dos esquecidos "(WHITEHEAD, 2004, p. 82 – tradução nossa)³⁵. Logo, ambas, as narrativas do trauma e a ficção pós-colonial, procuram cada qual à sua maneira, dar espaço a vozes usualmente marginalizadas, ignoradas e/ou excluídas das narrativas históricas convencionais. Whitehead (2004, p.83) afirma que ao possibilitar que o reprimido, seja a nível político ou psicológico, retorne a superfície, as narrativas do trauma acabam por fazer uma importante contribuição para a reflexão acerca da ética envolvida na representação histórica.

Tomando como exemplo a obra de Müller, mais especificamente o romance autoficcional *Herztier*, temos na sua narrativa a presença de traumas coletivos geralmente pouco discutidos ou colocados em evidência em narrativas históricas mais generalizantes. Tais traumas são representados pela ditadura totalitária romena e seu serviço secreto, que colocava sob vigilância o todo da população daquele país, e pelos resquícios da ideologia nazista presentes nas comunidades de minoria etnia alemã banato-súabia de onde narradora e seus amigos eram originários. Historicamente, temos que o regime comunista romeno costuma ser apresentado menos por suas características específicas, únicas, e muito mais de forma indistinta, como apenas mais uma das várias ditaduras comunistas que compunham a então chamada cortina de ferro, mesmo que, como vimos no capítulo anterior, os governos tanto de Gheorghiu-Dej como de Ceaușescu tenham sido significativamente violentos, até mesmo quando comparados a outros países com regimes comunistas do seu entorno, como, por exemplo, a então Tchecoslováquia, a Polônia e a Hungria. Já com relação à história e aos dilemas enfrentados pela minoria étnica alemã do Banato, até mesmo por se tratar de uma minoria vista com desconfiança durante os muitos anos de governo comunista, porém profundamente nacionalista, romeno, estes também não eram costumeiramente colocados em evidência.

Um recurso estilístico muito utilizado tanto pela ficção pós-colonial quanto pelas narrativas do trauma é, segundo Whitehead (2004, p. 84-85) a intertextualidade, justamente devido a sua capacidade de dar a histórias uma vez já contadas novos pontos de vista e novas interpretações, que por sua vez dariam espaço para que vozes antes silenciadas pudessem contar suas histórias. Esta intertextualidade, porém, pode ser estabelecida tanto com relação a obras literárias de outros autores, outras épocas e outros contextos culturais, quanto pode também estabelecer relações entre as diversas obras de um mesmo autor (WHITEHEAD, 2004, 92-93).

³⁵ "Trauma fiction overlaps with postcolonial fiction in its concern with the recovery of memory and the acknowledgement of the denied, the repressed and the forgotten." (WHITEHEAD, 2004, p. 82)

De ambas as formas, este recurso “[...]produz trabalhos que são altamente autoconscientes e auto-reflexivos” (WHITEHEAD, 2004, p. 92-tradução nossa)³⁶ e que por isso, nas narrativas do trauma, levantam questões importantes acerca das relações entre ficção e a realidade factual e sobre o que significa tentar narrar o inenarrável da experiência traumática. A intertextualidade também reconfigura, de acordo com Whitehead (2004, p. 93) a relação do leitor com a obra, transformando-o em um agente ativo, responsável, durante a leitura, por estabelecer quais possíveis significados emergirão das relações entre o texto-fonte e a sua reescritura neste contexto. Além disso, nas narrativas do trauma, a intertextualidade ao longo das obras de um mesmo autor seria eficaz em criar “[...] uma sensação de repetição infinita, como se a escrita fosse assombrada por uma força inarticulável, que não pode ser nomeada nem confrontada, nem ultrapassada”. (WHITEHEAD, 2004, p. 93 – tradução nossa).³⁷ Isto é especialmente verdade se tomarmos como exemplo a obra de Müller, cujos temas do regime totalitário romeno, da perseguição da *Securitate*, e da relação conflituosa com sua família e com sua vila natal se repetem ao longo de diversos romances, ensaios autobiográficos, poemas e contos.

Quanto ao legado deixado pelos múltiplos pós-guerras que caracterizaram o século XX, este se evidencia não só pela constância com que várias narrativas do trauma abordam a temática da guerra e suas consequências, que se estendem muitas vezes sobre às gerações posteriores aos conflitos, mas também pela forma como estas procuram mostrar as rupturas causadas por diversos eventos históricos de extrema violência, que podemos caracterizar até mesmo como traumas históricos/coletivos. Segundo Whitehead (2004, p. 83) especialmente a *Shoah*, por se configurar como uma ruptura profunda da continuidade histórica e, portanto, se apresentar como um evento que “[...] não é inteligível através das estruturas tradicionais de conhecimento e que não pode ser representado por narrativas históricas, culturais e autobiográficas convencionais. ”(WHITEHEAD, 2004, p.83- tradução nossa)³⁸, representou uma profunda quebra de paradigma com relação aos modos mais tradicionais de referencialidade, o que, nas narrativas do trauma, viria a se traduzir na forma do desenvolvimento de modos novos de explorar a referencialidade, principalmente de forma indireta e/ou figurada.

³⁶ “[...] produce works which are highly self-conscious and self-reflexive.” (WHITEHEAD, 2004, p. 92)

³⁷ “[...] can create across an author’s work a sense of endless repetition, as if the writing is haunted by an inarticulable force, which can neither be named and confronted nor passed beyond.” (WHITEHEAD, 2004, p. 93)

³⁸ “[...]is not knowable through traditional frameworks of knowledge and that it cannot be represented by conventional, historical, cultural and autobiographical narratives.” (WHITEHEAD, 2004, p.83)

Podemos desta forma apontar que as narrativas do trauma no geral, muito embora isto não signifique que uma análise caso a caso deixe de ser necessária, utilizam como principais estratégias formais a repetição, a fragmentação, a intertextualidade, além de procurar desafiar os modos mais tradicionais de representação artística e de referencialidade com relação ao real, a fim de melhor presentificar no texto não só os próprios sintomas do trauma e as lacunas sofridas pela memória traumática em si, mas também a dificuldade de compreensão e a natureza melancólica que os integram. Entre os temas destas narrativas estão tanto traumas históricos e/ou coletivos, como guerras e genocídios, como traumas individuais, tais como violência doméstica, tortura e incesto, muitas vezes combinados em estruturas complexas. Neste contexto a violência totalitária se enquadra também como uma das temáticas que se beneficiaria com a abordagem melancólica e desestabilizadora presente nas narrativas do trauma, como forma de mostrar a forma pervasiva como ela impacta os indivíduos a ela submetidos, não só no plano físico como também, acima de tudo, no plano psicológico. Também não podemos deixar de esclarecer que embora possamos apontar estas como sendo as características mais centrais das narrativas do trauma, isto não significa que elas serão exploradas sempre da mesma maneira por obras diversas.

As narrativas do trauma podem pertencer à chamada literatura de testemunho, como também a gêneros literários diversos como o romance, a poesia e até mesmo a gêneros ditos híbridos, como no caso, a autoficção. Porém, é importante neste sentido elucidar a relação estreita entre as narrativas do trauma e a literatura de testemunho, uma vez que a literatura, com seus recursos narrativos, e o testemunho, com sua necessária referencialidade a um acontecimento real, suscitam debates salutarres acerca das relações entre fato e representação artística. Além disso, iremos explicitar de que modo o conceito de teor testemunhal se torna especialmente pertinente para a compreensão das relações entre testemunho e narrativas do trauma, podendo ser aplicado a obras dos mais variados gêneros literários que possuam ainda que de forma parcial, indireta e/ou impura o testemunho de um evento.

2.3 A Literatura como testemunho

Não é estranho que um século tão violento como o século XX tenha entre suas principais manifestações literárias seja justamente aquela que podemos chamar de literatura de testemunho. Segundo Seligmann- Silva as múltiplas catástrofes históricas que marcaram o século XX em diante “[...]geraram uma necessidade de testemunho: como denúncia, mas

também como processamento do trauma.” (SELIGMANN- SILVA, 2011, p. 10) sendo que “[a] escrita é um modo de se processar a violência.” (SELIGMANN- SILVA, 2011, p. 10). O autor, sobrevivente da *Shoah* e prêmio Nobel da Paz de 1986 Elie Wiesel chegou inclusive a afirmar que “[s]e os gregos inventaram a tragédia, os romanos a epístola e a Renascença o soneto, [...] nossa geração inventou uma nova literatura, aquela do testemunho” (WIESEL, 1977, p.9. apud. FELMAN, 2000, p.18).

Porém ao pensarmos o testemunho enquanto um tipo de literatura, conforme o proposto por Wiesel, logo nos confrontamos com questões complexas acerca das relações de referencialidade que este procura estabelecer. O testemunho, em seu sentido primeiro, pretende ser o relato de um acontecimento factual feito por uma testemunha, ou seja, por um indivíduo que estava presente observando ou que vivenciou tal acontecimento, há pelo menos um receptor, seja esse um leitor ou um ouvinte. Mais que isso, “[o] conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato.” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 47) sendo que seu “[...] relato não é só jornalístico, reportagem, mas é marcado também pelo elemento singular do real” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 47). Sua cena mais prototípica seria aquela do tribunal, seja esse o tribunal de justiça ou o dito “tribunal” da História, no sentido dado por Seligmann-Silva (2013, p. 63) de que a História, devido ao forte impulso para o esquecimento fomentado pelos acontecimentos extremos do século XX, adquire o caráter de um tribunal. Na historiografia, por um lado temos uma “[...] visão conservadora, que defende a separação estanque entre o trabalho da história e o da memória – divisão esta que nunca pode se dar de modo total [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 67) e, que de igual modo, também “[...] procura limitar as fontes aos documentos tradicionais (sobretudo *escritos*) que abririam de modo “objetivo” as portas para a “verdade”.” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 67-68). Portanto, de acordo com essa visão, o testemunho não seria tido como uma fonte historiográfica ideal, pois seu conteúdo é filtrado pela memória e pela subjetividade daquele que testemunha, não sendo, pois, suficientemente “neutro” nem “preciso”, uma vez que a memória, especialmente a traumática, sofre com lacunas e fragmentações.

Por outro lado, a *Shoah*, como acontecimento catastrófico por excelência, colocou em questão a própria possibilidade de se fazer uma historiografia “neutra”, dissociada das decisões políticas que cercam o trabalho de memória e das noções de trauma histórico e individual. O historiador Saul Friedländer, ele mesmo um estudioso da *Shoah*, chega a afirmar a este respeito que, com relação a historiografia “[...] uma espécie de distanciamento puramente científico do

passado, ou seja, uma passagem do reino do conhecimento fortemente influenciado pela memória pessoal, para aquele de uma espécie de história "imparcial", permanece, na minha opinião, uma ilusão epistemológica e psicológica" (FRIEDLÄNDER, 1990, p. 129. apud. SELIGMANN-SILVA, 2000, p.80). Estas reflexões acabaram por abrir espaço para o surgimento de outros modos de escrita historiográfica que não procuram se afastar completamente do trabalho de memória ao mesmo tempo que também buscam não aderir a um relativismo histórico, para o qual o "real" e a ficção seriam equivalentes. Dentre estes novos modos de escrita historiográfica está aquele que procura relacionar o conceito de trauma à História. Seligmann-Silva, afirma que

Relacionar o nosso passado histórico com o trauma implica tratar esse passado de um modo mais complexo que o tradicional: ele passa a ser visto não mais como um objeto do qual podemos simplesmente nos apoderar e dominar, antes essa dominação é recíproca. O trabalho da história e da memória deve levar em conta tanto a necessidade de se trabalhar o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil. (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 76-77).

Neste sentido podemos apontar que o testemunho é um dos locais que permite esse encontro fecundo entre memória, História e trauma, pois nele o trauma individual muitas vezes se inscreverá enquanto o fragmento de um trauma histórico/coletivo. A historiadora Anna Wieviorka chega a afirmar que com relação à *Shoah* "a história ideal – irrealizável por ser, ao mesmo tempo, insuportável e longa demais – seria a narração individualizada de seis milhões de mortos" (WIEVIORKA, 1998, p.122. apud. SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 80). Além disso, o testemunho não somente permite a elaboração dos traumas pessoais daquele que testemunha, mas igualmente permite a ele denunciar os malefícios de um determinado evento histórico catastrófico e ao mesmo tempo preservar a memória deste mesmo evento para a posteridade. Já quanto ao testemunho na cena do tribunal de justiça, a teórica da literatura Shoshana Felman aponta que o testemunho jurídico e o literário são de naturezas diversas, pois

Um julgamento e um texto literário não visam ao mesmo tipo de conclusão nem procuram atingir o mesmo efeito. Um julgamento presume-se ser uma busca da verdade, mas tecnicamente, é uma busca por uma decisão, e assim, em essência, ele não busca simplesmente a verdade, mas uma finalidade: uma força de resolução. Um texto literário é, por outro lado, uma busca de sentido, de expressão, de significado elevado, e de compreensão simbólica. (FELMAN, 2014, p. 90)

Nesse sentido, o testemunho de um evento traumático dentro do contexto literário, diferentemente de um testemunho de caráter puramente jurídico, procuraria expressar não só o

acontecimento factual puro e simples, mas sobretudo seu impacto sobre a subjetividade do indivíduo que testemunha. Felman (2014, p. 129) do mesmo modo afirma que os escritores se sentem compelidos a testemunhar via canais artísticos ou literários principalmente quando percebem ou sentem que no “[...] tribunal da história (e, agora acrescentei, num tribunal da justiça) a evidência *falhará* ou *deixará a desejar*” (FELMAN, 2014, p. 129) ou, no caso, “quando sabem que outros tipos de testemunho não obterão êxito ou que existiram acontecimentos que, por diferentes razões, não serão evidenciados.” (FELMAN, 2014, p. 129). Ainda analisando a cena do testemunho, temos que Agamben também elabora, de maneira bastante feliz, uma diferenciação entre dois tipos de testemunha, de acordo com seu nível de envolvimento no evento a ser testemunhado, apontando que

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo de litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso. (AGAMBEN, 2008, p.27)

Desta forma, o *testis* seria, de acordo com Agamben (2008, p. 27), a testemunha no sentido legal da palavra, ou seja, aquele indivíduo procura dar um testemunho factual de um evento que presenciou tendo em vista um processo judicial, enquanto o *superstes* seria aquela testemunha que viveu, ou melhor, atravessou um evento e para quem uma resolução legal, com seu fechamento marcado pela determinação de culpados, não seria o sentido final de seu testemunho, mas sim a possibilidade expressar tudo aquilo que no evento não pode ser delimitado ou encerrado, “[...] tudo o que leva uma ação humana para além do direito, o que subtrai radicalmente ao Processo” (AGAMBEN, 2008, p. 27).

O exemplo que Agamben (2008, p. 27) nos apresenta de um supérstite é Primo Levi, também um autor e sobrevivente da *Shoah*, que, em sua obra testemunhal, procurou refletir sobre existência de uma zona cinzenta nos campos de concentração nazistas “[...] em que as vítimas se tornam carrascos, e os carrascos, vítimas” (AGAMBEN, 2008, p. 27). Levi (2016, p.38) evidencia como parte desta zona cinzenta os *Sonderkommandos*, grupos de prisioneiros judeus que nos campos de concentração eram selecionados e coagidos pelos nazistas a realizar a terrível tarefa de guiar outros judeus para a morte nas câmaras de gás e em seguida por limpar as câmaras e incinerar os corpos dos mortos nos crematórios ou em valas comuns. Para Levi (2016, p. 46-47) os membros dos *Sonderkommandos*, eles mesmos presos e, portanto, indivíduos vivendo sob o medo constante da morte, mas ainda sim responsáveis por, sob ameaça, ajudar a operar a maquinaria que viria a massacrar seus compatriotas e por destruir

seus cadáveres, se encontravam em tal situação que sua existência apresentava uma questão ética e moral que iria para além da capacidade de julgamento.

Levi também enfatiza que em se tratando de si mesmo e de muitos outros sobreviventes da *Shoah* “[a] necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou, entre nós, antes e depois da liberação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares.” (LEVI, 1988, p. 7-8), o que aponta para a grande força que a necessidade de narrar tal vivência inenarrável tomou entre aqueles que passaram por ela. Jorge Semprún, também ele um sobrevivente da *Shoah* e autor, ao se defrontar com o paradoxo entre este forte ímpeto de testemunhar um evento tão extremo, e, portanto, de transformar o horror em narrativa, e a impossibilidade de fazê-lo, vai mais além e afirma que

Os únicos que irão conseguir atingir esta substância, essa densidade transparente serão aqueles capazes de transformar suas evidências em objetos artísticos, em espaços de criação. Ou re-criação. Somente o artifício de uma narrativa elaborada vai se provar capaz de transmitir a verdade de um testemunho como este. (SEMPRÚN, 1997, p.13–tradução nossa)³⁹

Portanto, para Semprún, a arte, com sua possibilidade de criação/re-criação, seria capaz de transmitir uma verdade acerca deste tipo de vivência extrema, que um simples relato factual não conseguiria alcançar. Tal verdade, intimamente ligada a incompreensibilidade do evento traumático sob os indivíduos que o presenciaram e/ou vivenciaram, viria a se manifestar melhor através do artifício da linguagem, suas construções e metáforas, seus silêncios e labirintos, uma vez que estes permitem, como vimos ao nos debruçarmos sobre as narrativas do trauma e suas características, imprimir à narrativa as marcas do trauma sobre o indivíduo. No caso da literatura de testemunho, de acordo com Seligmann- Silva, “[a] leitura estética do passado é necessária pois opõe-se à “musealização” do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo *no presente*.” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p 57), de modo que “[a]o invés da tradicional representação, o seu registro é o do índice: ela quer *apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes.” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p 57).

No entanto nem todas as narrativas do trauma poderão ser caracterizadas como, *stricto sensu*, literatura de testemunho, não sendo possível reduzir uma categoria à outra. A própria Whitehead (2004, p. 82-83) aponta *Beloved* e *Jazz*, ambas obras de ficção da autora agraciada

³⁹ “The only ones who will manage to reach this substance, this transparent density, will be those able to shape their evidence into an artistic object, a space of creation. Or re-creation. Only the artifice of a masterly narrative will prove capable of conveying the truth of such testimony.” (SEMPRÚN, 1997, p.13)

com prêmio Nobel de Literatura de 1993 Toni Morrison, cujas histórias são pautadas pelo trauma coletivo da escravidão sobre a população afro-americana, como narrativas do trauma. Portanto, em obras deste tipo não podemos falar de um testemunho no sentido de Agamben, no qual há a presença de um supérstite ou um tésite, que narra o que viveu na pele ou observou. Porém mesmo assim é importante notar que, ainda que indiretamente, através de sua ficcionalização, e de forma impura, essas obras ainda sim prestam uma espécie de “testemunho” acerca de um trauma histórico cujas consequências até hoje estão nitidamente impressas na sociedade, no caso sobre a forma do racismo que ainda existe contra a população afrodescendente e que não deixa de ser também uma herança do período escravocrata nas Américas. A situação se complica ainda mais quando ao tratarmos de gêneros literários híbridos, como por exemplo, a autoficção, que problematiza as relações ente autobiografia e ficção, pois nesses casos as fronteiras entre testemunho e literatura se tornam ainda mais tênues.

Diante deste impasse Seligmann-Silva (2013, p.8) propõe o conceito de teor testemunhal, que estaria presente na literatura em geral, mas apareceria de maneira mais evidente justamente naquelas obras produzidas a partir de eventos catastróficos, tais como guerras, ditaduras e genocídios, ou em obras que tem tais eventos como o ponto central de sua temática. Para ele, assim como para Benjamin, “[t]oda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p.12) e é nesse sentido que a literatura poderia se colocar como testemunho, especialmente quando enfocamos obras produzidas no contexto do século XX em diante.

Seria a partir deste conceito que poderíamos apontar a presença no romance *Herztier* de um teor testemunhal uma vez que nele o trabalho de memória e o trabalho imaginativo se encontram interligados, na medida em que a obra pertence, de acordo com Müller, justamente ao gênero literário híbrido da autoficção, no qual as os discursos ficcional e autobiográfico se encontram intimamente interligados. Segundo a teórica da literatura Paola Bozzi, para Müller

[...] tanto a ficcionalização e quanto a transfiguração de sua experiência vivida através da escrita ("autoficção") permitem e facilitam o acesso a certa "verdade". Para Müller a verdade alcançada através da imaginação criativa é “mais verdadeira” do que a verdade construída mimeticamente em referência aos fatos (representação): “Por ter surgido a partir de uma perfeita irrealdade, o texto, uma vez escrito, é perfeitamente verdadeiro. Ele é percepção, percepção inventada, que se percebe retrospectivamente” (Teufel. 38) (BOZZI, 2013, p. 114 - tradução nossa).⁴⁰

⁴⁰ “[...] the fictionalization and the transfiguration of her lived experience through writing (“autofiction”) both allow and facilitate access to a certain “truth”. For Müller truth reached through creative imagination is “truer” than truth constructed mimetically in reference to facts (representation): “Da er us der lückenlosen Unwirklichkeit hervorgegangen ist, ist der Text, wenn er mal geschrieben ist, lückenlos wirklich. Er ist Wahrnehmung, erfundene Wahrnehmung, die sich im Rückblick wahr nimmt [...]” (Teufel 38).” (BOZZI, 2013, p. 114)

Portanto, podemos notar que para Müller, a transfiguração do vivido em literatura tem o poder de carregar consigo uma verdade que vai além da verdade dos simples fatos. O próprio conceito de autoficção desenvolvido pela autora como base de seu processo criativo e que ela descreve em parte de sua obra ensaística se debruça justamente na possibilidade de aproximar o leitor não dos fatos em si, mas da percepção do evento traumático, dos sentimentos de medo, impotência e angústia que ele despertou, além de mostrar as estratégias de resistência, ainda que limitadas, do indivíduo frente à violência institucionalizada que caracteriza sistemas totalitários como o romeno na época de Ceaușescu.

Porém, a fim de mostrar a forma como Müller, ao combinar os discursos autobiográfico e ficcional, tece em *Herztier* uma narrativa que procura representar a violência totalitária através da chave do trauma, elaboraremos uma análise aprofundada da obra, apresentando não só as correlações entre ela e a vivência da autora durante o regime totalitário romeno, mas também explicitando a maneira como Müller reconfigura o gênero autoficção em sua escrita e trabalha a linguagem, na tentativa de narrar o inenarrável da violência totalitária. Veremos então que *Herztier*, ao apresentar-se como um romance de teor testemunhal, que aborda a reelaboração de acontecimentos traumáticos por parte de um eu que narra e cujo processo narrativo o impele a voltar, conforme afirma Seligmann-Silva (2008, p.69), da “sobre-vida à vida”, utilizando para tanto um gênero literário híbrido, onde o vivido e o elaborado literariamente se entrelaçam, procura em representar a violência totalitária não de forma sublimada, mas sim aproximar a escrita o máximo o possível dos sentimentos e sensações evocados pela experiência dolorosa do extremo.

3. Herta Müller e sua fera d'alma

3.1 Herta Müller

Herta Müller nasceu na Romênia em 1953, o ano da morte de Stálin, em Nitzkydorf, uma vila da região conhecida como Banato Suábio habitada por uma minoria de origem étnica alemã, da qual a autora faz parte. Sua infância foi marcada pelo ambiente repressor desta vila e por relações familiares problemáticas. Os próprios pais da autora tinham ambos passados complicados, sobre os quais jamais se referiam de forma direta, mas que ainda sim impactavam o ambiente familiar de Müller: seu pai foi um ex-soldado da Waffen-SS nazista que, após a guerra, se tornou alcoólatra e sua mãe foi uma das vítimas diretas da política de retaliação contra as populações de etnia alemã implementada por Stálin na Romênia durante o pós-guerra, o que fez com que ela, então jovem e solteira, fosse deportada para um campo de trabalhos forçados soviético, onde passou cinco anos de extrema penúria.

Vida e literatura estão intimamente interligados em na vasta obra literária mülleriana, que é composta principalmente por ensaios de caráter autobiográfico, poesias feitas a partir de colagens, romances e contos nos quais a autora adota uma escrita que ela mesma define como sendo de caráter “autoficcional” (MÜLLER, 2009, p.21). Já em termos de conteúdo, temos que a obra de Müller aborda principalmente a experiência traumática da violência e do totalitarismo, vivenciados pela autora na forma de perseguição política incessante enquanto dissidente do regime ditatorial de Nicolae Ceaușescu (1965-1989) na Romênia, e na forma da vila suábio-alemã de sua infância, marcada por um passado nazista, por relações autoritárias e por um profundo etnocentrismo. Por causa desta temática, acordo com as teóricas da literatura Bettina Brandt e Valentina Glajar, Müller procura em sua escrita fazer “[...]perguntas fundamentais sobre o totalitarismo e suas ferramentas.” (BRANDT, GLAJAR, 2013, p. 7- tradução nossa)⁴¹.

A jornada de Müller como escritora, porém, começou de forma mais efetiva em 1968 quando a autora, contra a vontade da mãe, se mudou de sua vila de origem para a cidade de Timisoara, a fim de prosseguir com seus estudos. Nesta cidade ela viria a cursar não apenas o ginásio, mas também concluir um curso de graduação em Romanística e Germanística na Universidade de Timisoara. Foi na universidade a autora viria a entrar em contato com o *Aktionsgruppe Banat*, um grupo de jovens escritores pertencentes à minoria alemã do Banato

⁴¹ “[...] to ask fundamental questions about totalitarianism and its tools.” (BRANDT, GLAJAR, 2013, p. 7)

formado em 1972 e que muito influenciaria suas obras futuras. Dentre os escritores que formavam o *Aktionsgruppe Banat* estava Richard Wagner, que viria a se tornar cônjuge de Müller e junto a quem ela posteriormente emigraria para a Alemanha, além de nomes como Albert Bohn, Werner Kremm, Ernest Wichner, Gerhard Ortinau, Anton Sterbling, William Totok, Johann Lippet e Rolf Bossert. Tratava-se de um grupo literário engajado a favor de uma maior liberdade de expressão na Romênia e inspirado principalmente pela literatura produzida nas duas Alemanhas, Ocidental e Oriental, na Áustria, na literatura *Beat*, na literatura da geração de 68 e do *Wiener Gruppe*, e que teve suas atividades encerradas em 1975 por interferência da polícia secreta romena, a *Securitate* (HAINES; MARVEN, 2013, p.2). Cabe também ressaltar que a perseguição política que resultou no fechamento do *Aktionssgruppe Banat* se enquadra no contexto de crescente repressão a diversas expressões artísticas que veio a se seguir ao pronunciamento das chamadas Teses de Julho por Ceaușescu em 1971, nas quais foi estabelecido pelo ditador que toda arte na Romênia deveria exaltar a pátria e se conformar aos moldes do realismo socialista.

Herta Müller, apesar de não ser propriamente uma integrante do grupo, acompanhava de perto suas atividades, juntamente com outros amigos escritores provenientes da minoria alemã do Banato, dentre os quais se destaca a figura do escritor e fotógrafo Roland Kirsch. Este período universitário e as numerosas relações de amizade que Müller estabeleceu tanto com integrantes quanto com simpatizantes do *Aktionsgruppe Banat*, além da violenta repressão sofrida pelos membros deste grupo e posteriormente por ela mesma devido a suas atividades literárias, se tornariam uma das maiores fontes de inspiração para o livro *Herztier*. De acordo com o teórico da literatura Norbert Eke,

Herztier é um livro de memórias, cujos protagonistas são ou retirados da realidade (Herta Müller e Richard Wagner, Rolf Bossert, Roland Kirsch, o Capitão da Securitate Petru Pjele) ou poderiam ser reais. *Herztier* é também um livro em memória dos mortos, a aqueles a quem, ao contrário da narradora e seu amigo Edgar, foi negada a sorte de escapar. ('E, no entanto, temos sorte' (*Herztier*, 8)) (EKE, 2013, p. 106) (tradução nossa)⁴²

Após concluir seus estudos universitários Müller se tornou tradutora em uma fábrica de ferramentas industriais até ser demitida por motivos políticos, uma vez que se recusou a atuar

⁴² “*Herztier* is a book of memory, whose protagonists are either drawn from reality (Herta Müller and Richard Wagner, Rolf Bossert, Roland Kirsch, the Securitate Lieutenant Petru Pjele) or could be real. *Herztier* is also a book of remembrance of the dead, those who, unlike the narrator and her friend Edgar, were denied the luck of scape ('Und dennoch haben wir Glück' (*Herztier*, 8)).” (EKE, 2013, p. 106)

como informante para a *Securitate*. Depois desta demissão a autora trabalhou como professora, dando aulas particulares de alemão e lecionando em uma série de escolas secundárias. Porém, ambas as atividades profissionais sofreram com descontinuidades, causadas pela interferência contínua da *Securitate* em sua vida pessoal. Em 1987, dois anos antes da queda da ditadura comunista romena, já esgotada psicologicamente devido à perseguição constante, Müller, juntamente com sua mãe e seu então marido, Richard Wagner, emigrou para a Alemanha (HAINES; MARVEN, 2013, p.2). Em 2009 sua obra foi agraciada com o Prêmio Nobel de Literatura e Müller descrita como uma autora “que com sua concentração de poesia e franqueza de prosa, apresenta a paisagem dos despossuídos “(The Nobel Foundation, 2009 – tradução nossa) ⁴³

A primeira obra publicada pela autora, a coletânea de contos “Depressões” (*Niederungen*), de 1982, surgiu inicialmente na Romênia, em Bucareste, em uma versão fortemente censurada. Apenas dois anos depois, em 1984, a obra viria a ser também publicada na então Alemanha Ocidental, com uma seleção de textos diferente daquela apresentada pela sua versão romena, sendo que, apenas em 2010, uma reedição do livro viria a unificar os textos que aparecem em ambas as versões, desta vez livres de censura (HAINES, MARVEN, 2013, p.2). Trata-se de um livro de caráter autoficcional que, em seu formato corrente desde 2010, é composto por 17 contos e uma novela homônima, sendo todas as narrativas da obra, de uma forma ou de outra, críticas com relação a diversos aspectos sociais e culturais do modo de vida de uma vila habitada pela minoria de origem étnica alemã da região do banato-suábico romeno.

Nesta obra, mais especificamente na novela “Depressões”, já podemos notar a presença do processo de elaboração da percepção através da literatura realizada pela *erfundene Wahrnehmung*, que se tornaria marca da escrita mülleriana. Nesta novela, por exemplo, a autora cria uma metáfora específica, a do “sapo alemão”, para se referir de maneira aprofundada a seus sentimentos e percepções com relação ao controle e vigilância exercida pela opinião pública no ambiente de uma vila banato-suábica que evoca o ambiente repressor de sua infância, sem, no entanto, se prender a descrever fatos que ocorreram nessa infância, muito embora se utilize de alguns deles como base de sua criação literária. A própria Müller esclarece com relação a esta metáfora que

O sapo alemão de Depressões é uma tentativa de achar uma fórmula para um sentimento – o sentimento de ser vigiada. No campo o sapo alemão era o vigia, o etnocentrismo, a opinião pública. O sapo alemão legitimava esse controle do

⁴³ “who, with the concentration of poetry and the frankness of prose, depicts the landscape of the dispossessed.” (The Nobel Foundation)

indivíduo com um pretexto. Esse pretexto se chamava: Preservar a identidade. No idioma da Minoria isso se chamava “Germanindade”. [...] A identidade, que eles queriam manter de forma compulsiva, era sempre também intolerância. O sapo alemão transformava tudo em vaidade e proibições. Ele sabia que os indivíduos, quando são únicos, não formam um grupo. [...]O sapo alemão foi o primeiro ditador que eu conheci. (MÜLLER, 1991, p. 20-21- tradução nossa).⁴⁴

Logo podemos notar que mesmo nesta obra inicial da escritora temas como o cerceamento da liberdade e a violência presentes em um ambiente totalitário, representados em seus primeiros livros pelo modo de pensar e agir muitas vezes repressivo por parte da população de uma vila de etnia alemã e também pela presença, ainda que latente, de ecos da ideologia nazista neste mesmo ambiente, já são não só abordados, mas colocados em uma posição central em suas narrativas. Sintomaticamente, devido ao seu posicionamento crítico muitas vezes carregado de ironia e sua aproximação entre autobiografia e ficção, a obra literária de Müller causou reações nem sempre positivas. Por exemplo, podemos citar a recepção negativa que o livro “Depressões” recebeu por parte da comunidade de etnia alemã do banato-suábio, a ponto da autora ser acusada pela *Landsmannschaft der Banater Schwaben* (Associação dos suábios do Banato) de *Nestbeschmutzung*, ou seja, de “sujar seu próprio ninho”. Müller aponta que

Para a associação "Depressões" foi ultrajante - obsceno, vulgar, um escândalo. Essas pessoas só conheciam romances best-seller e Heimatliteratur – seu Heimat (lar/pátria) como o lugar mais bonito do mundo e a Germanidade como virtude, diligência, limpeza, tradição. [...] A sede da associação sempre foi em Munique. Os funcionários viviam no mundo livre já há décadas, mas projetavam seu Heimat (pátria/lar) na Romênia. Era um Heimat (pátria/lar) abstrato, um livro ilustrado com portas de madeira cinzeladas, fachadas de casas ornamentadas, música e dança folclórica. Mas que as portas de madeira e fachadas das casas destas aldeias estavam em uma ditadura, nisso eles não estavam interessados. (MÜLLER, 2014, p.48 – tradução e parênteses nossos)⁴⁵

⁴⁴ “Der deutsche Frosch aus den Niederungen ist der Versuch, eine Formulierung zu finden, für ein Gefühl – das Gefühl, überwacht zu werden. Auf dem Land war der deutsche Frosch der Aufpasser, der Ethnozentrismus, die öffentliche Meinung. Der deutsche Frosch legitimierte diese Kontrolle des einzelnen mit einem Vorwand. Der Vorwand hieß: Bewahren der Identität. Im Sprachgebrauch der Minderheit hieß das »Deutschtum«. [...] Identität, da sie so zwanhaft wachgehalten werden sollte, wurde immer auch Intoleranz. Der deutsche Frosch verwandelte alles in Eitelkeit und Verbote. Er wußte, daß einzelne, wenn sie einzigartig sind, keine Gruppe bilden. [...]Der deutsche Frosch war der erste Diktator, den ich kannte.” (MÜLLER, 1991, p. 20-21)

⁴⁵ “Für die Landsmannschaft war »Niederungen« ungeheuerlich- unflätig, ordinär, ein Skandal. Diese Leute kannten nur Hefromane und Heimatliteratur – ihre Heimat als der schönste Ort der Welt und das Deutschtum als Tugend, Fleiß, Sauberkeit, Brauchtum. [...] Der Sitz der Landmannschaft war immer schon in München. Die Funktionäre lebten seit Jahrzehnten in der freien Welt, projizierten die Heimat aber nach Rumanien. Es war eine abstrakte Heimat, ein Bilderbuch mit geschnitzten Holztoren, verzierten Hausgiebeln, Blasmusik und Volkstanz. Aber dass sich die Holztore und Hausgiebel dieser Dörfer in eine Diktatur befinden, interessierte sie nicht.” (MÜLLER, 2014, p.48)

Em parte, esta reação foi também uma consequência do fato de Müller criticar profundamente em seus contos, ensaios e romances, principalmente naqueles que abarcam o ambiente rural banato-suábio, o conceito de *Heimat*, palavra da língua alemã que em si amalgama de modo bastante complexo as noções tanto de “lar” quanto de “pátria”. A obra literária de Müller vai de encontro às noções da mais tradicional *Heimatliteratur* alemã, gênero literário que surgiu no final do séc. XIX e é caracterizado principalmente por uma profunda idealização do *Heimat* enquanto *locus amoenus* perfeitamente harmônico, relacionado a uma vida pré-industrial campesina, comunitária, mais próxima à natureza e, portanto, mais “pura” em relação a vida nas grandes cidades industrializadas. Para Müller, contudo, o *Heimat* não é apresentado como um idílio, mas sim um local profundamente conflituoso e até mesmo opressivo em sua tentativa em manter sua coesão identitária e suas velhas tradições. Além disso, a obra de Müller, ao ter como base um processo de reelaboração literária das experiências vividas pela autora, não deixa de explicitar que dentre estas muitas experiências também se inclui um intenso sentimento de não pertencimento tanto com relação à vila banato-suábia e a Romênia, uma vez que ambos se apresentam como locais marcados pela violência e pela opressão, quanto mais tarde com relação a Alemanha, país para o qual a autora emigrou após anos de perseguição política e onde esta não deixa de ser também uma estrangeira.

Já o segundo livro de contos escrito por Müller, *Drückender Tango* (1984), continuou a abordar a mesma temática presente em “Depressões” e também foi inicialmente publicado na Romênia, sofrendo, portanto, igualmente com a censura que era imposta a toda produção cultural da época. Este livro também só viria a surgir na Alemanha Ocidental alguns anos após a sua primeira publicação, em uma edição de 1988. Dois anos depois seria publicado, desta vez diretamente na Alemanha, o primeiro romance de Müller, *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (1986) (O homem é um grande faisão no mundo, 2013). Nesta obra que aborda não só a temática da vida opressiva em uma vila de minoria étnica alemã na Romênia, mas também, a presença da ditadura totalitária romena e sua influência nesta mesma vila, temos como foco narrativo Windisch, o patriarca de uma família pertencente à minoria étnica alemã romena e que deseja deixar a Romênia comunista e imigrar para Alemanha. Porém, a família só consegue os documentos que os permitiriam imigrar quando a filha deles se dispõe a se prostituir com o oficial romeno responsável por emitir tais documentos, o que demonstra o enorme poder de controle que o sistema ditatorial romeno exercia sobre essa comunidade minoritária, assim como faz uma denúncia da corrupção presente dentro deste mesmo sistema. O próprio título deste romance é um ditado popular romeno, cujo sentido provém da equiparação entre o faisão,

animal considerado covarde na cultura romena, e o comportamento humano, repleto de medo. Este romance seria também a última obra que a autora viria a publicar enquanto ainda residia na Romênia de Ceaușescu, uma vez que ela imigrou para Alemanha Ocidental em 1987.

Seu romance seguinte, *Reisende auf einem Bein* de 1989, viria a abordar em sua narrativa justamente as dificuldades enfrentadas por uma jovem imigrante romena de origem étnica alemã na Alemanha, que apesar de ter deixado a Romênia ditatorial para trás, ainda tem de lidar com os traumas sofridos durante os muitos anos em que viveu sob constante perseguição política, traumas estes que continuam presentes em sua memória e em seu modo de ver o mundo. Após este livro, os romances que se seguiriam viriam a abordar ditadura totalitária romena sob o regime de Ceaușescu de maneira ainda mais direta, tendo como pano de fundo um ambiente urbano e se debruçando sobre diversos aspectos da vida cotidiana na Romênia comunista, como a vigilância governamental sempre presente sobre seus cidadãos, a perseguição política enfrentada por aqueles que eram considerados dissidentes, a miséria e a exploração a que eram submetidos a maioria de sua população, dentre outros. Desta fase criativa da autora se destacam os romances urbanos *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992) (*A raposa já era o caçador*, 2014), *Herztier* (1994) (*Fera d'alma*, 2013) e *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (1997) (*O compromisso*, 2004), os quais abordam a repressão policial romena sob suas personagens centrais femininas e os modos pelos quais estas personagens procuram resistir, pelo menos internamente, à esta repressão.

O romance mais célebre da autora, *Atmenschaukel* (*Tudo que tenho levo comigo*, 2011) seria publicado pela primeira vez em 2009, o mesmo ano em que Müller foi agraciada com o Prêmio Nobel de Literatura. Esta obra, em seus planos iniciais de escrita, viria a ser um livro escrito a quatro mãos, juntamente com o amigo pessoal de Müller, o poeta romeno de etnia alemã Oskar Pastior, uma vez que esta obra abordaria como tema a experiência de Pastior em um campo de trabalhos forçados soviético, para o qual ele foi deportado ao final da Segunda Guerra Mundial devido as diretivas stalinistas, embora na época ele tivesse apenas dezessete anos e, até por ser jovem demais, não tivesse participado diretamente da guerra que acabara de findar. Essa experiência, também relevante para Müller na medida em que a mãe da autora também passou por esta mesma deportação, mas jamais chegou a conversar diretamente sobre esta vivência com a filha, não fazia parte, porém, das experiências de vida da autora, de modo que, para se aproximar dela, a mediação de Pastior, que a havia vivido de fato, se fez também necessária. Porém, com o falecimento súbito de Pastior em 2006, Müller se viu assumindo sozinha o projeto. Auxiliada por diversas anotações feitas em conjunto com Pastior durante o

planejamento do livro e pelas muitas conversas que teve com ele sobre o tema ao longo dos anos, Müller, teceu uma narrativa literária que se utiliza da *erfundene Wahrnehmung* desta vez para reconstruir a percepção não da própria autora, mas a de outra pessoa, de uma experiência limite, a de passar por um campo de trabalhos forçados.

Müller também viria a publicar uma série de livros de ensaios autobiográficos, abordando temas diversos como, por exemplo, o seu processo criativo literário, a repressão vivida Romênia de Ceaușescu e também na vila banato-suábia de sua infância, suas influências literárias e suas relações familiares minadas, especialmente com relação aos pais. Como parte desta sua ampla obra ensaística podemos citar os livros *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991), *In der Falle: drei Essays* (1992), *Hunger und Seide* (1995), *Der König verneigt sich und tötet* (2003) (O rei se inclina e mata, 2013), *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2011) (Sempre a mesma neve, sempre o mesmo tio, 2012), dentre outros. A obra mülleriana também inclui uma vasta lírica, formada por poemas em sua grande maioria curtos, feitos com palavras e imagens montadas a partir de colagens feitas com letras e imagens recortadas de revistas e jornais diversos. Fazem parte desta obra poética os livros publicados em alemão *Im Haarknoten wohnt eine Dame* (2000), *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005), *Vater telefoniert mit den Fliegen* (2012) e também o único livro escrito diretamente em romeno pela autora, *Este sau nu este Ion* (2005).

Neste presente trabalho, porém, nos limitaremos a fazer uma análise mais aprofundada apenas da obra *Herztier*, de 1994, um romance urbano que tem como pano de fundo a Romênia de Ceaușescu e como ponto nevrálgico as necessárias e conflituosas relações de amizade entre os membros de um grupo de jovens dissidentes políticos. Para tanto, primeiramente iremos estabelecer de modo sistemático a forma como Herta Müller reconfigura em sua obra o conceito de autoficção, criado inicialmente pelo teórico francês Serge Doubrovsky, uma vez que *Herztier* é, dentre as obras de Müller, uma dentre as quais o vínculo entre autobiografia e ficção se apresenta de forma mais central e nítida. Para este mesmo fim, igualmente procuraremos estabelecer as relações de intertextualidade entre este romance específico e diversos dos ensaios autobiográficos e entrevistas concedidas pela autora, procurando deixar mais evidentes os pontos onde vida e obra se entrelaçam e se reconfiguram literariamente em sua narrativa.

3.2 A autoficção como *erfundene Wahrnehmung*

Enquanto conceito teórico a autoficção ainda fomenta muitas discussões tanto no meio acadêmico quanto no meio literário, uma vez que ainda não foi estabelecido um consenso sobre quais seriam suas fronteiras. O teórico francês Philippe Gasparini chega a apontar que “[a] sedução do termo se deve a sua ambiguidade, a seu mistério. Todos podem se apropriar dele ou rejeitá-lo em função de sua própria identidade narrativa ou de sua mitologia estética.” (GASPARINI, 2014, p. 218) apontando desta forma para as muitas definições que foram atribuídas à autoficção, seja por teóricos da literatura, seja pelos mais diversos escritores que se apropriaram o termo para definir suas próprias práticas de escrita, tornando-a uma espécie de “[p]alavra-teste, palavra-espelho, que nos devolve as definições que lhes atribuímos” (GASPARINI, 2014, p. 218)

O surgimento do conceito de autoficção em si e, por conseguinte, das discussões acerca do mesmo, está fortemente atrelado aos debates teóricos acerca do gênero literário autobiografia, em especial aquelas elaboradas pelo teórico francês Phillipe Lejeune em seu artigo intitulado “O pacto autobiográfico”, de 1975. Neste artigo específico, Lejeune procura definir as características literárias da autobiografia, chegando à conclusão de que esta seria uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2014, p.16). Lejeune (2014, p.17-18) neste artigo igualmente aponta que, para ser considerada autobiográfica, uma narrativa teria de estabelecer com o leitor o que o teórico designa como “pacto autobiográfico”, que por sua vez seria caracterizado pelo estabelecimento em sua narrativa de uma identidade entre o nome do personagem principal e o autor da obra e por uma relação de referencialidade explícita entre os acontecimentos que compõem as experiências de vida do autor e aqueles acontecimentos que são descritos e experienciados pelo personagem central da obra ao longo de sua narrativa.

Lejeune (2014, p.33) também chega a apresentar neste artigo uma tabela, na qual classifica o gênero ao qual as obras literárias pertencem, no caso entre autobiografia e romance, segundo o tipo de pacto que é estabelecido entre leitor/obra, autobiográfico ou romanesco, e segundo o nome do personagem central, se é igual, diferente daquele do autor ou meramente ausente da obra. Porém, ao realizar essa categorização ele se vê confrontado com uma lacuna em sua tabela, aquela que correlaciona possibilidade de uma obra cujo personagem central

carregue o nome do seu autor estabelecer com o leitor um pacto romanesco. Diante desta possibilidade, Lejeune tece a seguinte reflexão:

[...] O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome do autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente, e quando isso acontece o leitor tem a impressão de que há um erro [...] (LEJEUNE, 2014, p. 37).

E seria partindo deste questionamento de Lejeune que, posteriormente, o também teórico da literatura e escritor francês Serge Doubrovsky, viria a criar em 1977 o termo autoficção. Confrontado com a leitura das teorizações presentes no artigo “O pacto autobiográfico”, Doubrovsky tomou para si a iniciativa de compor sua obra literária *Fils* utilizando exatamente o procedimento considerado contraditório por Lejeune. Em *Fils* Doubrovsky nos apresenta um romance no qual o personagem central carrega o mesmo nome que o autor e cujos eventos apresentados se aproximam daqueles que compõe sua trajetória biográfica e sua experiência psicanalítica e, não obstante, não deixa de classificar a obra como um romance. Na própria apresentação de *Fils* o autor esclarece que o livro não seria uma autobiografia, mas sim uma “[f]icção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional e novo.” (DOUBROVSKY, 1977, p. 10 apud. FIGUEIREDO, 2013, p.61). Com relação às aproximações entre autoficção e psicanálise,

No ponto de vista de Doubrovsky [...] à luz das evoluções em como nós entendemos a composição psíquica dos indivíduos em uma era pós-freudiana, a abordagem autoficcional representa uma postura necessária, honesta, com relação ao projeto de escrita do eu. Citando a força dos limites internos impostas pelo inconsciente que contribuem para a fratura do eu e da memória, Doubrovsky argumenta que o eu não pode possuir nem transmitir a verdade do que é: como no processo psicanalítico, obter insights sobre a verdade do eu exige sempre a participação de um outro. [...]. Nessa perspectiva, a autoficção revela uma espécie de verdade ao lado de suas ficções do eu: através de sua forma fragmentária, ela revela a natureza contingente da verdade - como algo que, mesmo quando diz respeito à identidade do eu escrito, é negociado entre o eu e o outro. (BOYLE, 2007, p.18 – tradução nossa)⁴⁶

⁴⁶ “In Doubrovsky’s view [...] in the light of evolutions in how we understand the psychic make-up of individuals in a post-Freudian era, the autoficcional approach represents a necessary, honest, stance towards the project of writing the self. Citing the force of internal boundaries imposed by the unconscious that contribute to the fracture of the self and of memory, Doubrovsky argues that the self can neither possess, nor pass on the truth of what it is: as in the psychoanalytical process, gaining insights into the truth of the self always requires the participation of another. [...] From this perspective, autofiction reveals a kind of truth alongside its fictions of the self: through its fragmentary form, it reveals the contingent nature of truth – as something which, even when it concerns identity of the writing self, is negotiated between self and other.” (BOYLE, 2007, p. 18)

Já em termos de sua definição a primeira acepção do conceito de autoficção de Doubrovsky coloca como características fundamentais para se reconhecer uma obra autoficcional “[...] a definição de gênero (a autoficção é um romance) e a definição nominal (identidade de nome de autor-narrador-personagem).” (FIGUEIREDO, 2013, p. 62). Contudo o teórico Phillipe Gasparini (2014, p.192) afirma que o próprio Doubrovsky viria a abrir precedentes para uma ampliação do conceito de autoficção, ao, em seu artigo *Un fils russe, l'autofiction de Alain Bosquet*, caracterizar a obra *Une mère russe (1978)* de Bosquet como autoficcional, sendo que, neste livro, o personagem central–narrador não possui o mesmo nome do autor, mas permanece não nomeado ao longo da narrativa, que adota um estilo clássico, além de não abordar questões psicanalíticas e não utilizar o subtítulo de “romance”.

No caso, para Gasparini (2014, p.192-193), a classificação por parte de Doubrovsky da obra de Bosquet como autoficcional motivada por uma série de outras características textuais que estariam presentes na narrativa deste livro e que permitiriam a filiação deste a este conceito, a se saber : (i) o fato de que nesta obra a “[...] cronologia é perturbada e, conseqüentemente, a causalidade explicativa é abandonada [...]” (GASPARINI, 2014, p.192), (ii) a presença na narrativa de “[...] um comentário interno que deixa constantemente transparecer as dúvidas do autor quanto a validade de sua empresa memorial [...]” (GASPARINI, 2014, p. 193), ou seja, o autor assume a presença de inconsistências e lacunas em seu texto, que são causadas também pela natureza incerta e evanescente da própria memória, (iii) o livro se propõe a ser também um “autorretrato sem complacência” (GASPARINI, 2014, p. 193). Logo, para Gasparini, Doubrovsky

[...] oscila entre duas acepções da autoficção. Uma acepção extremamente ampla, que permitiria que seu conceito reinasse sobre a grande parte da produção literária contemporânea. E uma acepção limitada que definiria precisamente a singularidade de seu procedimento e de sua obra. (GASPARINI, 2014, p.195)

E seria tomando como ponto de partida esta oscilação entre duas acepções de autoficção de Doubrovsky que diversos teóricos e escritores iriam propor suas próprias definições do conceito, algumas mais amplas, outras mais restritas. O teórico francês Vincent Colonna, por exemplo, viria a expandir o alcance do conceito de autoficção ao aplica-lo também a obras do passado, partindo da obra do autor romano Luciano de Samósata (*circa* de 125 a. C.- *circa* de 180 a.C.) e chegando ao ponto de “aplicar o termo “autoficção” ao conjunto dos procedimentos de ficcionalização de si.” (JEANELLE, 2014, p. 133). Colonna também criou uma tipologia para a autoficção, na qual afirmou que esta podia ser: (i) biográfica, ou seja, baseada, como o

nome mesmo diz, na biografia do autor, (ii) especular, quando o autor não fosse escrito como o personagem central da trama narrada, mas sim como um personagem secundário da narrativa, (iii) fantástica, quando o personagem central-narrador-autor aparecesse em uma narrativa fantasiosa, tal como por exemplo, Dante Alighieri em sua “A Divina Comédia” ou (iv) intrusiva/autorial, quando o autor fica a margem da narrativa, irrompendo seu fluxo em determinados pontos para fazer suas digressões e comentar os eventos presentes na trama (FIGUEIREDO, 2013, P. 63-65).

Já para o teórico francês Philippe Vilain uma obra, para ser classificada como autoficção, não precisaria necessariamente levar o nome do autor, mas poderia ter como personagem central um personagem não-nomeado, desde que este eu do narrador da trama se remetesse de forma implícita ao autor da obra (FIGUEIREDO, 2013, p.63). Vilain “[...] considera também que a marca da autoficção seria o indecível, o hibridismo genérico, já que, partindo do vivido, o autor, ao narrar, ao escrever, já começa a ficcionalizar.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 63). Outro teórico, também francês, Jacques Lecarme (2014, p.102-103) defende a autoficção como um gênero literário, alegando que, embora seja difícil superar a resistência que o uso do nome próprio do autor impõe a leitura de uma obra como se esta fosse um romance, por outro lado na autoficção

Se a ficcionalização diz respeito apenas às vozes ou às perspectivas narrativas, se ela procede, como o sonho freudiano, por deslocamentos e por condensação, então é preciso conceder a Serge Doubrovsky e a alguns outros o mérito de ter explicitado um modo de enunciação fundamental, que permanecia implícito na escrita de si. (LECARME, 2014, p.103)

Logo Lecarme, assim como o próprio Doubrovsky, aponta para a correlação entre autoficção e psicanálise, na medida em que esta se propõe como uma forma narrativa que leva em consideração as imprecisões da memória, a impossibilidade por parte do indivíduo de estabelecer para si mesmo uma identidade una e coesa, monolítica, e as interferências das percepções do indivíduo na forma como ele apreende suas próprias vivências, percepções estas inclusive que podemos apontar como sendo afetadas de forma profunda no caso de eventos traumáticos. Doubrovsky (2014, p.122) também afirma que a autoficção se diferencia das autobiografias clássicas, que ele, aliás, também considera como narrativas-romances de si, porque na pós-modernidade devido as mudanças que ocorreram na relação do indivíduo consigo mesmo, “[h]ouve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio a intervir na relação consigo mesmo. Digamos, para resumir, que nesse meio-tempo houve Freud e seus sucessores.”

(DOUBROVSKY, 2014, p. 122-123). Logo, diante das descobertas e proposições da psicanálise “[a] atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão.” (DOUBROVSKY, 2014, p. 123) e pode-se dizer também que “[o] mesmo acontece com relação a restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora.” (DOUBROVSKY, 2014, p. 123).

Igualmente para Vilain na autoficção “[...] a fidelidade não estaria na retranscrição do vivido, mas na transposição do que foi sentido [...]” (NORONHA, 2014, p.15) de forma que para ele o termo “[...] não representaria de fato o abandono completo do vivido, mas uma via oblíqua para sua encenação que leva, sobretudo, em conta o sentimento experimentado que vai interferir no tratamento da lembrança [...]” (NORONHA, 2014, p. 16). Gasparini também parte do princípio de que a autoficção seria o nome de um gênero literário que, em sua opinião, deveria abarcar os “[...] textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si.” (GASPARINI, 2014, p. 217). Enquanto, de acordo com a teórica brasileira Eurídice Figueiredo tende-se atualmente a “[...] se considerar autoficção sempre que a narrativa se inspira nos fatos da vida do autor” (FIGUEIREDO, 2013, p 66) sendo que, “[e]m relação ao nome do protagonista ele pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido) ou pode ser ausente.” (FIGUEIREDO, 2013, p 66). Figueiredo também afirma que o romance autoficcional costumeiramente possui as mesmas características do chamado romance pós-moderno, a saber, “[...] a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca [...]” (FIGUEIREDO, 2013, p 66).

Já entre os críticos do próprio conceito de autoficção podemos citar o teórico Gérard Genette, para quem “[...] a única autoficção tolerável corresponde a um dos mais antigos procedimentos ficcionais, que consiste, através de uma metalepse muito habitual, em fingir que o autor entra em sua própria ficção.” (LECARME, 2014, p. 74), de maneira que este autor “[...] aparece nominalmente no texto que, nem por isso, deixa de ser fictício.” (LECARME, 2014, p. 74). Lejeune (2005, p. 170. apud. FIGUEIREDO, 2010, p. 92) também tece críticas ao que ele denomina como uma banalização excessiva do conceito de autoficção que, segundo ele, ampliou excessivamente o alcance do mesmo.

Desta forma, podemos apontar para a existência de diversas acepções de autoficção, conceito que foi chamado, pelo teórico Jean-Louis Jeanelle até mesmo como uma “[...] aventura

teórica [...]” (JEANELLE, 2014, p. 127). Dentro desta aventura, porém, vários foram os autores que se apropriaram deste conceito para nomear seu próprio processo de escrita. A escritora de língua alemã Herta Müller é uma das autoras que se utiliza do conceito de autoficção para descrever sua obra literária, porém o reconfigurando à sua maneira. Müller define a autoficcionalidade de sua obra como sendo composta por uma fusão entre autobiografia e o que a autora nomeia de *erfundene Wahrnehmung*, ou percepção inventada. Elaborada por Müller no ensaio *Der Teufel sitzt im Spiegel- Wie Wahrnehmung sich erfindet*, de 1991, a expressão “percepção inventada” designa uma reelaboração literária das percepções advindas da própria experiência vivida, com a finalidade de aproximar o leitor dos sentimentos e sensações causados por estas experiências. Segundo Müller “Por ter surgido a partir de uma perfeita irrealidade, o texto, uma vez escrito, é perfeitamente verdadeiro. Ele é percepção, percepção inventada, que se percebe retrospectivamente [...]” (MÜLLER, 1991. p. 38 - tradução nossa).⁴⁷ Müller igualmente aponta que

Percebo que para mim, que o que fica de mais forte em minha memória não é o que veio de fora, o que chamam de fatos. Mais forte, porque pode ser experimentado novamente na memória, é aquilo que ficou depois na cabeça, o que veio a partir do interior, tendo em vista o exterior, os fatos.

Porque o que veio a partir do interior, pressionou as costelas, apertou a garganta, fez o pulso correr mais rápido. Ele seguiu seu caminho. Ele deixou sua marca. (MÜLLER, 1991, p.10- tradução nossa).⁴⁸

Novamente no ensaio *In der Falle*, de 1996, no qual Müller reflete sobre alguns dos autores que a influenciaram e sobre sua própria prática literária, ela aponta que “[é] estranho com a memória. Mais estranho ainda com a própria. Ela tenta reconstruir o que se passou, com a maior precisão possível, mas isso não tem nada a ver com a precisão dos fatos. A verdade da memória escrita deve ser inventada, escreve Jorge Semprún.” (MÜLLER, 2009, p.21 – tradução nossa)⁴⁹. E é esta reconstrução da memória pela escrita que a autora neste ensaio nomeia como

⁴⁷ “Da er aus der lückenlosen Unwirklichkeit hervorgegangen ist, ist der Text, wenn er mal geschrieben ist, lückenlos wirklich. Er ist Wahrnehmung, erfundene Wahrnehmung, die sich im Rückblick wahr nimmt [...]” (MÜLLER, 1991, p.38)

⁴⁸ “Ich merke an mir, daß nicht am stärksten im Gedächtnis bleibt, was außen war, was man Fakten nennt. Stärker, weil wieder erlebbar im Gedächtnis, ist das, was auch damals im Kopf stand das, was von innen kam, angesichts des Äußeren, der Fakten. Denn das, was von innen kam, hat unter den Rippen gedrückt, hat die Kehle geschnürt, hat den Puls gehetzt. Es ist seine Wege gegangen. Es ist seine Spuren gelassen.” (MÜLLER, 1991, p.10)

⁴⁹ “Es ist seltsam mit der Erinnerung. Am seltsamsten mit der eigenen. Sie versucht, was gewesen ist, so genau wie möglich zu rekonstruieren, aber mit der Genauigkeit der Tatsachen hat dies nichts zu tun. Die Wahrheit der geschriebenen Erinnerung muß erfunden werden, schreibt Jorge Semprún.” (MÜLLER, 2009, p.21)

“[...] autoficcional [...]” (MÜLLER, 2009, p.21- tradução nossa)⁵⁰. Este conceito de autoficção, que se aproxima das acepções mais amplas do termo, como aquelas defendidas por Vilain, Gasparini, Figueiredo e pela versão mais aberta do mesmo proposta por Doubrovsky, coloca em evidência não só a instabilidade da memória, mas também a possibilidade da literatura de se aproximar de uma Verdade mais profunda do que aquela presente nos simples fatos. Além deste aspecto, para Müller a própria memória, e por consequência a escrita da memória, já é uma forma de mediação entre o vivido e o narrado, o que ela esclarece quando afirma que

[...] até mesmo o autobiográfico, o eu no sentido mais estrito do termo, só se liga a minha autobiografia de uma forma mediada, e somente no sentido mais amplo do termo. Simplesmente porque quando estou escrevendo sobre a mim mesma, eu, também, só consigo me relacionar comigo de forma mediada. (MÜLLER, 1991, p.43 - tradução nossa)⁵¹

Para aproximar o leitor dos sentimentos e sensações experienciados por um indivíduo durante eventos limite causados pela extrema violência perpetrada pelos aparelhos repressores de um Estado totalitário, Müller recorre então ao trabalho criativo e imaginativo com a linguagem, sem, contudo, deixar de utilizar como base deste mesmo trabalho suas próprias vivências diante desta mesma violência. Podemos também apontar que em sua grande maioria as obras da autora também procuram apresentar de uma forma oblíqua, literária, uma série de situações de forte impacto traumático, de forma que muitas destas podem ser lidas como narrativas do trauma. O romance *Herztier* em especial apresenta uma narrativa que se aproxima de uma série de perdas sofridas pela autora durante os anos de repressão vividos por ela na Romênia comunista, em especial a de seus dois amigos escritores Roland Kirsch e Rolf Bossert, ambos dissidentes perseguidos pela *Securitate*, e, portanto, de um trabalho de luto por estes amigos que a violência totalitária ceifou.

3.3 *Herztier*

Narrado em primeira pessoa por uma narradora não nomeada, o romance autoficcional *Herztier*, da autora de língua alemã Herta Müller, gira principalmente em torno da amizade

⁵⁰ “[...] autofiktional [...]” (MÜLLER, 2009, p.21)

⁵¹ “So kommt es, daß selbst Autobiographisches, Eigenes im engsten Sinne des Wortes, nur noch vermittelt, nur noch im weitesten Sinne des Wortes mit meiner Autobiographie zu tun hat. Schon aus dem einfachen Grund, daß ich selber nur noch vermittelt mit mir zu tun habe, wenn ich über mich schreibe.” (MÜLLER, 1991, p.43)

estabelecida entre os integrantes de um pequeno grupo de estudantes universitários, composto pela narradora, Georg, Kurt e Edgar, e que sofre com a repressão do Estado na Romênia de Ceaușescu. Trata-se de uma repressão motivada pelo fato de todos eles pertencerem a uma minoria de origem étnica alemã, por lerem livros considerados proibidos, escreverem, e, no caso de Kurt, fotografar o dia a dia repressivo de seu país, além de se reunirem constantemente para conversar. Durante o curso destas perseguições os amigos têm suas vidas e famílias ameaçadas, sua privacidade invadida, seus movimentos vigiados, além de serem submetidos a interrogatórios pela polícia secreta romena, a *Securitate*, cuja violência burocraticamente organizada é representada no livro de forma mais explícita pela figura do Capitão Petru Pjele, agente responsável por conduzir os interrogatórios.

A narrativa então se debruça sobre a busca de sua narradora por compreender o próprio passado que, para este fim, expõe sua biografia, alternando momentos de sua infância, de sua época universitária, desde o momento em que começa a desenvolver um olhar mais crítico para com a ditadura em que vive até estabelecer seu próprio círculo de amigos, também críticos com relação à ditadura, passando pela sua vida profissional e pelas perseguições que sofre, juntamente com os amigos, devido a suas ideias libertárias. Porém esta perseguição política é tamanha que acaba por esgotar emocionalmente a narradora, que acaba por migrar para a Alemanha, onde ela então inicia o processo de elaboração das lembranças da repressão vivida na Romênia. Trata-se, porém de um processo marcado por um pungente sentimento de culpa, uma vez que, do grupo de amigos, apenas a narradora e Edgar têm a “sorte” de sobreviver: Georg, abalado pela perseguição política sofrida na Romênia, se suicida logo após migrar para Alemanha, e Kurt se suicida na Romênia, em circunstâncias tais que seus amigos sobreviventes cogitam a possibilidade de um suicídio encenado pela *Securitate*. Tais acontecimentos evocam a biografia da autora, uma vez que dois de seus amigos pessoais, respectivamente os escritores de etnia alemã Bossert e Kirsch, também cometeram suicídio em situações análogas à dos personagens ficcionais citados. Müller esclarece com relação à elaboração do romance *Herztier* que “quis mostrar como é uma amizade quando não é evidente que ainda se estará vivo hoje, à noite, amanhã cedo, semana que vem” (MÜLLER, 2013b, p. 55)⁵².

A epígrafe do livro também aponta o tema da amizade como um dos eixos centrais do romance, a partir do qual serão feitas muitas de suas reflexões acerca da violência totalitária e do isolamento entre os indivíduos causado por esta mesma violência, pois esta apresenta um

⁵² “Ich habe zeigen wollen, wie Freundschaft aussieht, wenn es nicht selbsvertändlich ist, daß man heute abend, morgen früh, nächste Woche noch lebt.” (MÜLLER, 2010a, p. 52).

trecho retirado do poema *Lacrima*, escrito em 1941 pelo poeta romeno Gellu Naum, um artista ligado ao movimento surrealista, e que versa justamente sobre a possibilidade da amizade em tempos difíceis. A teórica holandesa Tanja van Hoorn (2016, p.152) afirma que Naum sofreu com a censura, sendo impedido de publicar seus livros na Romênia durante o período de 1947 até 1968, que cobre todo o governo de Gheorgiu-Dej e o começo do de Ceaușescu. A data que marca o término desta proibição coincide com a breve época de pretensa liberalização logo que Ceaușescu subiu ao poder, período este que, no entanto, não viria a durar muito, sendo interrompido pela promulgação das Teses de Julho em 1971, que colocariam todas as produções culturais do país novamente sobre o intenso escrutínio do Estado.

Igualmente Hoorn (2016, p.152-153) aponta que em *Herztier* o trecho do poema não é citado em sua língua original, o romeno, mas em uma tradução para o alemão de autoria do poeta de língua alemã Oskar Pastior, muito embora essa autoria não se encontre explicitada no romance, fato este que, no contexto da narrativa apresentada pela obra, remete às leituras de livros proibidos feitas pelo grupo de amigos universitários e também à probabilidade destes terem tido contato não com o poema original, cuja publicação se tornara novamente proibida na Romênia, mas sim somente com sua tradução alemã através de livros contrabandeados para a Romênia, muito provavelmente vindos da então Alemanha Ocidental. Da forma como aparece pela primeira vez como epigrafe de *Herztier*, o poema diz

todos tinham um amigo em cada pedacinho de nuvem
num mundo cheio de perigos, com os amigos é assim
minha mãe também diz que isso é muito normal
amigos nem pensar
pense em coisas mais sérias.
(NAUM, apud. MÜLLER, 2013a, pág. 5)⁵³.

Este poema também aparecerá na narrativa de forma recorrente, sendo declamado várias vezes por membros do grupo de amigos perseguidos políticos e, de acordo com Hoorn (2016, p. 152-153), atua na obra tanto como um código de resistência entre eles, quanto como forma de humilhação, quando, por exemplo, em um dos interrogatórios ministrados pelo capitão Pjele, este se apropria do poema e o reconfigura a seu modo, obrigando a narradora durante um

⁵³ “jeder hatte einen Freund in jedem Stückchen Wolke
so ist das halt mit Freunden wo die Welt voll Schrecken ist
auch meine Mutter sagte das ist ganz normal
Freunde kommen nicht in Frage
denk an seriösere Dinge”
(NAUM, apud. MÜLLER, 2015, pág. 5).

interrogatório a escrever e depois, a cantar, uma versão paródica e humilhante do mesmo ditada próprio capitão:

eu tinha três amigos em cada pedacinho de nuvem
é assim com as putas onde o mundo é cheio de nuvens
minha mãe também dizia que isso é bem normal
três amigos, nem pensar
pense em coisas mais sérias
(MÜLLER, 2013a, pág. 102)⁵⁴.

Nota-se, portanto, que está marcada em *Herztier* a forte necessidade da amizade como um apoio para suportar dificuldades muitas vezes extremas, assim como a impossibilidade da mesma de se manifestar de maneira plena em um ambiente marcado pela perseguição política e pelo medo que caracterizam a vida cotidiana dentro de um regime totalitário, que não se detém diante de usar esses mesmos vínculos afetivos para causar dano naqueles que consideram dissidentes. Ter amizades neste contexto político se constitui ao mesmo tempo como uma fonte de força e de fraqueza, como a possibilidade de ter algum amparo emocional para suportar a perseguição e como também se abrir para possibilidade de uma traição. Tampouco a amizade entre os dissidentes é capaz de fazer com que a perseguição política pare ou se torne menos violenta. Ela os ajuda a resistir internamente a pressão desta perseguição, mas o alcance desta resistência também é limitado.

Esta, porém não será a única instância na qual a obra de outros autores irromperá a narrativa de *Herztier*. Pelo contrário, o romance nos apresentará um jogo de múltiplas intertextualidades, que inclusive tomarão muitas vezes a forma de conexões com outras obras de Müller, em especial com seus ensaios autobiográficos, e também com outras produções culturais, tais como letras de músicas folclóricas romenas. Teremos, por exemplo, em vários momentos personagens do livro cantando trechos dessas canções folclóricas romenas, que se apresentam no texto em suas traduções para o alemão, como a da música *Cine iubeste si lasa* (*Wer liebt und verläßt/ Quem ama e abandona*), famosa na voz da cantora romena Maria Tănase (1913-1963). Estas músicas, cujas letras não possuem um conteúdo explicitamente político,

⁵⁴ “ich hatte drei Freunde in jedem Stückchen Wolke
so ist das halt mit Huren wo die Welt voll Wolken ist
auch meine Mutter sagte das ist ganz normal
drei Freunde kommen nicht in Frage
denk an seriösere Dinge”
(MÜLLER, 2015, pág. 104).

muitas vezes são resinificadas na narrativa pelos personagens que as cantam como uma forma de expressar seu descontentamento com suas vidas sob a ditadura, como no trecho

As mulheres do escritório não gostavam de Tereza. Dava para ver o que elas pensavam quando viam Tereza: Tudo o que Tereza vale é uma fuga. Elas tornaram-se invejosas e tristes. Elas cantavam com os pescoços retorcidos:

Que Deus puna
quem ama e abandona
Que Deus puna
com o passo do besouro
com o zunido do vento
com a poeira da terra.

Elas cantavam a canção para si e para a fuga. Mas a maldição da canção era para Tereza. (MÜLLER, 2013a, p. 115)⁵⁵.

Neste excerto podemos ver a presença do trecho da música romena *Cine iubeste si lasa* (*Wer liebt und verläßt/ Quem ama e abandona*), colocada no contexto da frustração e do desejo de fuga de um grupo de trabalhadoras fabris diante de Tereza, uma amiga da narradora, que, por ter como pai um membro da nomenclatura do partido, tem acesso privilegiado a bens de consumo que elas não podem possuir, a não ser que fujam do país. Da mesma forma, segundo Hoorn (2016, p. 160-163) temos presentes na narrativa de *Herztier* diversas menções a obras literárias da autoria do poeta, amigo pessoal de Müller e antigo integrante do *Aktionsgruppe Banat* Rolf Bossert, que aparecem na forma de títulos de poemas cuja autoria no romance é atribuída ao personagem Georg, a se saber, *Neuntöter* (Picanço – tradução Cláudia Abeling) e *Wer kann mit dem Kopf einen Schritt tun* (Quem consegue dar um passo com a cabeça – tradução Cláudia Abeling). Hoorn (2016, p. 160-163) esclarece que *Neuntöter* (Picanço) é o título de um poema de Bossert publicado em um volume de poesias também intitulado *Neuntöter* em 1984, enquanto *Wer kann mit dem Kopf einen Schritt tun* (Quem consegue dar um passo com a cabeça – tradução Cláudia Abeling⁵⁶) na verdade é um trecho retirado da décima sétima e décima oitava estrofes de um dos poemas de Bossert, intitulado “*Gedicht, in*

⁵⁵ “Die Frauen aus den Büros mochten Tereza nicht. Man sah, woran sie dachten, wenn sie Tereza sahen. Sie dachten: Alles was Tereza trägt, ist eine Flucht wert. Sie wurden neidisch und traurig. Sie sangen mit verdrehten Hälsen:

Wer liebt und verläßt
den soll Gott strafen
mit dem Schritt des Käfers
dem Surren des Windes
dem Staub der Erde.

Die Melodie sangen sie für sich und die Flucht. Der Fluch des Liedes galt aber Tereza.” (MÜLLER, 2015, p.118).

⁵⁶ Ver MÜLLER, 2013a, p. 233.

den Winter geschrieben” (Poesia, escrita no inverno – tradução nossa). Essa intertextualidade não só ajuda a tecer um paralelo ainda mais sólido entre o personagem Georg e o poeta Bossert, mas também liga os títulos destes poemas à perseguição sofrida pelos amigos, uma vez que a palavra *Neuntöter* significa em alemão ao mesmo tempo o nome de um pássaro, picanço, como também pode ser lida, enquanto palavra composta originada pela união das palavras *Neun* e *Töter*, que significam, respectivamente, “nove” e “assassino”, da forma como aparece em uma nota da tradução brasileira de Cláudia Abeling⁵⁷: “nove vezes assassino”.

Enquanto pássaro, o picanço é descrito pelo personagem Georg como sendo a única ave a não enlouquecer com o som dos apitos feitos pelos moradores da vila onde ele eventualmente vai trabalhar como professor e, portanto, a ter uma “vida própria” (MÜLLER, 2013a, p.97). Hoorn chega a afirmar que “[e]ste pássaro inabalável, precavido e combativo é o modelo a seguir de Georg” (HOORN, 2016, p.162- tradução nossa)⁵⁸. Porém, em sua tradução “nove vezes assassino”, podemos relacionar a palavra também aos lacaios da *Securitate*, que irão perseguir Georg até que esse chegue ao seu limite e acabe por cometer suicídio. Esse uso da polissemia contida nas palavras, principalmente naquelas que, na língua alemã, são formadas pelo processo de composição, ou seja, por duas outras palavras que, quando separadas, tem cada qual seu próprio significado, como forma de relacionar dois sentidos com grande potencial poético é típico da obra de Müller e é recorrente em seu romance *Herztier*. Já a menção ao trecho do segundo poema de Bossert, aparece no romance como um indício do estado mental atribulado do personagem Georg na época em que ele acaba por se suicidar.

Igualmente é importante ressaltar que o romance *Herztier* se coloca como fruto de um trabalho de memória e de elaboração traumática, o que fica marcado logo no início de sua narrativa propriamente dita, que apresenta a narradora na Alemanha, observando juntamente com o amigo Edgar uma série de fotos, que, posteriormente, saberemos terem sido tiradas por Kurt, na Romênia ainda sob a ditadura de Ceaușescu. Estas fotos servirão de ponto de partida para a rememoração da narradora, trazendo à tona lembranças com as quais ela ainda tem dificuldade de lidar, uma vez que se encontram marcadas pela experiência traumática da perseguição política e da perda. A problemática da representação da violência extrema, colocada no romance sobre a ótica do trauma e descrita paradoxalmente pela impossibilidade

⁵⁷ Ver MÜLLER, 2013a, p.174.

⁵⁸ “Dieser unbeirrbar, vorraussuchende und kämpferische Vogel ist Georgs Vorbild.” (HOORN, 2016, p.162)

de falar e, ao mesmo tempo, de calar, também aparece com frequência no romance, como em suas linhas iniciais:

Quando ficamos em silêncio, nos tornamos desagradáveis, disse Edgar, quando falamos, nos tornamos ridículos.
Estávamos sentados há tempos diante das imagens no chão. Minhas pernas adormeceram de tanto sentar.
Com palavras na boca, pisoteamos tantas coisas quanto com os pés na grama.
Mas também com o silêncio. (MÜLLER, 2013a, p. 7).⁵⁹

Falar então é colocado como um ato incapaz de abarcar o todo da experiência traumática, mas calar tampouco faz com que esta deixe de estar presente. A frase de abertura do romance “Quando ficamos em silêncio, nos tornamos desagradáveis, disse Edgar, quando falamos, nos tornamos ridículos.” (MÜLLER, 2013a, p. 249)⁶⁰ surge novamente como a frase final da narrativa, apontando que a tensão entre o falar e o calar permanecerá inconclusa em *Herztier*. Esta retomada da frase de abertura do romance em seu encerramento também dá a entender que a narrativa segue um movimento circular, como um círculo vicioso, ou, em alemão, *Teufelskreis*⁶¹, palavra composta por *Teufel*, que significa diabo, e *Kreis*, que significa círculo, dando a ideia de um círculo diabólico, onde, ainda que ressignificado pela narrativa, o impasse do romance não encontra uma resolução pacificadora. Da mesma forma podemos apontar que este movimento circular, de repetição, que se encontra marcado na estrutura da obra *Herztier* se aproxima da compulsão à repetição freudiana, que é apontada como um dos sintomas do trauma. A própria repetição será um artifício literário utilizado constantemente ao longo do romance, não apenas ao nível da narrativa, mas também em termos de temas e em especial na forma de metáforas recorrentes que, dada a estrutura fragmentada da narrativa, terão muitas vezes a função de estabelecer uma conexão entre diferentes ideias, criando linhas de pensamento ricas em significados entre elas.

⁵⁹ “Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich. Wir saßen schon zu lange vor den Bildern auf dem Boden. Vom Sitzen waren meine Beine eingeschlafen. Mit Wörtern im Mund zertreten wir so viel wie mit den Füßen im Gras. Aber auch mit dem Schweigen.” (MÜLLER, 2015, p. 7)

⁶⁰ “Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, sagte Edgar, wenn wir reden, werden wir lächerlich.” (MÜLLER, 2013a, p. 249)

⁶¹ Consideramos necessário aqui apontar que a própria Müller abordou a ideia de que as palavras podem vir a ser ressignificadas em uma espécie de círculo vicioso em sua palestra de recebimento do prêmio Nobel de Literatura de 2009, *Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis*, que foi posteriormente publicada no livro de ensaios *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (2011) (Sempre a mesma neve, sempre o mesmo tio, 2012). Ver MÜLLER, 2011a, p. 7- 21 para o texto no original alemão ou MÜLLER, 2012, p. 7-21 para sua tradução para o português realizada por Cláudia Abeling.

Reafirmando ao leitor que sua narrativa é focada na experiência de vida de sua narradora e nas perdas por ela sofridas ao longo dos anos que viveu na Romênia de Ceaușescu, o romance prossegue seguindo suas linhas iniciais:

Até hoje não consigo imaginar um túmulo. Apenas um cinto, uma janela, uma noz e uma corda. Cada morte é para mim como um saco.

Se alguém ouvir você, disse Edgar, irá pensar que você está maluca.

E quando eu penso nisso, então é como se cada morto deixasse para trás um saco de palavras. Sempre lembro no cabelereiro e na tesourinha de unha, já que os mortos não precisam mais deles. E que os mortos nunca mais perderão um botão.

Talvez eles sentissem de uma forma diferente da nossa, que o ditador é um erro, disse Edgar.

Eles tinham a prova, porque nós também éramos um erro para nós mesmos. Porque precisávamos andar, comer, dormir e amar alguém nesse país com medo, até precisarmos novamente do cabelereiro e da tesourinha de unha.

Se alguém faz cemitérios, só porque ele anda, come, dorme e ama alguém, disse Edgar, então este alguém é um erro maior do que nós. Ele é um erro para todos, um erro dominante. (MÜLLER, 2015, p. 7-8 – tradução nossa)⁶²

Logo podemos perceber que a narradora demonstra neste excerto sua dificuldade de elaborar as perdas que sofreu, que são apresentadas aqui na sequência como aparecem posteriormente no texto, como “um cinto, uma janela, uma noz e uma corda”, o que coloca em evidência os objetos que serão utilizados para levar quatro pessoas a morte. Em seu ensaio “*In jeder Sprache sitzen andere Augen*” (Em cada língua estão fincados outros olhos, 2013b), Müller esclarece: “[d]esde sempre dei importância aos objetos. Sua aparência tanto fazia parte da imagem das pessoas que os possuíam, quanto as próprias pessoas. Eles sempre são parte inseparável do que e como uma pessoa foi. Eles são a parte externa retirada da pele das pessoas.” (MÜLLER, 2013b, p.17)⁶³. A autora também afirma que os objetos “[...] caso sobrevivam a seus donos, a pessoa ausente entra inteiramente nesses objetos deixados.” (MÜLLER, 2013b,

⁶² “Ich kann mir heute noch kein Grab vorstellen. Nur einen Gürtel, ein Fenster, eine Nuß und einen Strick. Jeder Tod ist für mich wie ein Sack.

Wenn das jemand hört, sagte Edgar, hält man dich für verrückt.

Und wenn ich mir das denke, dann ist mir, als ob jeder Tote einen Sack mit Wörtern hinter sich läßt. Mir fallen immer der Frisör und die Nagelschere ein, weil Tote sie nicht mehr brauchen. Und, daß Tote nie mehr einen Knopf verlieren.

Sie spürten vielleicht anders als wir, daß der Diktator ein Fehler ist, sagte Edgar.

Sie hatten den Beweis, weil wir für uns selber ein Fehler waren. Weil wir in diesem Land gehen, essen, schlafen uns jemanden lieben mußten in Angst, bis wir wieder den Frisör und die Nagelschere brauchten.

Wenn einer, nur weil er geht, ißt, schläft und jemanden liebt, Friedhöfe macht, sagte Edgar, dann ist er ein größerer Fehler als wir. Ein Fehler für alle, ein beherrschender Fehler ist er.” (MÜLLER, 2015, p. 7-8).

⁶³ “Immer waren mir die Gegenstände wichtig. Ihr Aussehen gehörte zum Bild der Menschen, die sie besaßen, wie die Menschen selbst. Sie gehörten immer zu dem, was und wie ein Menschen war. Sie sind die äußerste von der Haut weggehobene Teil der Personen.” (MÜLLER, 2010a, p. 15)

p.17)⁶⁴. Logo o cinto, a janela, a noz e a corda podem ser vistos como os itens nos quais se encontram, como que corporificados em seu interior, aqueles amigos a quem a narradora perdeu devido a perseguição política romena. Segundo a teórica Beverley D. Eddy (2013, p. 92) esta é uma das principais categorias de imagens utilizadas Müller em toda sua obra, inclusive em *Herztier*, sendo denominada como particularização, um tipo específico de sinédoque, na qual um objeto ou uma parte de uma pessoa representa o todo. Eddy afirma que “[p]ara Müller, a concentração em partes isoladas do corpo e a particularização da percepção dos objetos mostram o isolamento repleto de medo do indivíduo em uma ditadura brutal.” (EDDY, 2013, p.93 – tradução nossa)⁶⁵. Já quanto ao estilo da narrativa mülleriana, com sua atenção aos detalhes e aos objetos, Eke afirma que

Esse estilo aparentemente simples e paratático desfaz diferenças hierárquicas entre partes individuais e dá a tudo a mesma importância. O interno e o externo, a experiência (ver, perceber) e a natureza, são unidas; os limites dos objetos se desfocam, detalhes metonímicos são trazidos para o primeiro plano, [...] verbos se tornam estranhos por seu uso em contextos surpreendentes [...], percepções acústicas são objetivadas. (EKE, 2013, p. 102-103 – tradução nossa)⁶⁶

Esse estranhamento da linguagem, tem como resultado, segundo Eke (2013, p. 103) confundir as percepções e interpretações familiares da realidade e dissolver certezas estabelecidas. Logo este ponto de vista defamiliarizado com relação ao real teria a capacidade de questionar a narrativa monolítica que faz parte da natureza da ideologia totalitária, que pretende se impor como a única forma de compreender o mundo. Além disso, esse olhar estilhaçado, aponta para uma natureza dissociativa e fragmentária da memória traumática, na qual alguns detalhes são postos em evidência e outros são recalçados, enquanto o uso da parataxe auxilia a fragilizar possíveis relações de causalidade no texto.

Igualmente no trecho do romance anteriormente citado, a ditadura romena e sua violência é pela primeira vez mencionada no romance, assim como a figura do ditador, que é denominado como um “erro dominante” justamente por “fazer cemitérios” apenas pelo fato de

⁶⁴ “Und wenn sie länger als ihre Besitzer leben, wandert die ganze abwesende Person in diese dagebliebenen Gegenstände.” (MÜLLER, 2010a, p. 15-16)

⁶⁵ “For Müller, the concentration on isolated body parts and the particularization of object perception show the fearful isolation of the individual in a brutal dictatorship.” (EDDY, 2013, p.93)

⁶⁶ “This seemingly simple, paratatic style that undoes hierarchical difference between individual parts renders everything of equal importance. The internal and external, experience (seeing, perceiving) and nature, are brought into conjunction; boundaries of objects blur, metonymic details are brought to foreground [...] verbs made strange by their use in surprising contexts [...], acoustic perceptions are objectified” (EKE, 2013, p.102-103)

existir, ou seja, por suas ações serem a causa da morte de tantas outras pessoas. Também está marcada nesse trecho da narrativa a culpa que a narradora e Edgar sentem por terem sobrevivido e terem de continuar a viver, enquanto seus amigos, em especial Georg e Kurt, não tiveram a mesma oportunidade. Igualmente temos articulado neste excerto o receio que os personagens Edgar e a narradora demonstram de relatar sua experiência de vida a outrem e serem vistos como loucos, medo esse que provêm justamente da violência excessiva contida nessas experiências, que fazem com que a própria linguagem pareça insuficiente para abarcá-la completamente.

Após este primeiro momento no qual a narradora e Edgar se confrontam com as fotografias de Kurt, que servem de gatilho para trazer à tona as lembranças traumáticas do passado de ambos na Romênia, ocorre na narrativa uma quebra cronológica, que nos leva à época na qual a narradora ainda era uma estudante universitária e dividia um quarto em um alojamento estudantil com outras cinco moças. A narradora então nos apresenta não a si mesma, mas sim a uma de suas colegas de alojamento, a estudante Lola, que é descrita da seguinte maneira:

Lola era do sul do país, e dava para perceber nela uma terra que continuou pobre. Não sei onde, talvez nas maçãs do rosto ou ao redor da boca ou entre os olhos. Uma coisa dessas é difícil dizer, tanto de uma terra quanto de um rosto. Todas as terras do país haviam continuado pobres, também todos os rostos. Mas a terra de Lola- como a víamos nas maçãs do rosto ou ao redor da boca ou entre os olhos – talvez fosse mais pobre. Mais terra do que paisagem. (MÜLLER, 2013a, p. 8)⁶⁷

Desta forma podemos perceber que o uso da particularização dos detalhes do rosto de Lola, uma moça de origens humildes, vinda do interior, atua na narrativa também como uma metáfora do estado de pobreza generalizada ao qual a ditadura de Ceaușescu submeteu a Romênia e como essa pobreza extrema, sendo também uma violência, marcou na carne os indivíduos submetidos a ela. A narradora, ao longo da trama, também ganha acesso a um caderno de escritos pessoais de Lola, que a princípio não sabemos como chegou a suas mãos, mas que posteriormente será revelado ter sido escondido pela própria Lola na mala da

⁶⁷ “Lola kam aus dem Süden des Landes, und man sah ihr eine armgeblibene Gegend an. Ich weiß nicht wo, vielleicht an den Knochen der Wangen, oder um den Mund, oder mitten in den Augen. Sowas schwer zu sagen, von einer Gegend so schwer wie eine Gesicht. Jede Gegend im Land war arm geblieben, auch in jedem Gesicht. Doch Lolas Gegend, und wie man sie den Knochen der Wangen, oder um den Mund, oder mitten in den Augen sah, war vielleicht ärmer. Mehr Gegend als Landschaft.” (MÜLLER, 2015, p. 9)

narradora, antes da estudante ser encontrada morta no quarto do alojamento, tendo, ao menos aparentemente, cometido suicídio, usando o cinto da narradora para se enforcar.

A partir desse caderno, os pensamentos e opiniões de Lola irão ocasionalmente irromper o texto, em um movimento auto-reflexivo com relação à narrativa elaborada pela narradora, que muitas vezes comenta e cita algumas passagens dos escritos de Lola, na tentativa de entender esta colega de quarto. Lola, tendo crescido e vivido em meio a miséria, vai para a cidade não tanto pela oportunidade de estudar, mas muito mais pelo sonho de “[s]er alguém na cidade, escreve Lola, e depois de quatro anos voltar ao vilarejo. Mas não por baixo, pelos caminhos poeirentos, e sim pelo alto, pelos galhos das amoreiras.” (MÜLLER, 2013a, p.8).⁶⁸ Esse anseio por alguma ascensão social, tomará para a estudante a forma do desejo por um casamento com um homem de situação econômica e social mais elevada, como, por exemplo, um professor universitário ou um membro do partido. Com relação a figura de Lola na narrativa e seu desejo por uma vida melhor, Eke aponta que

A aluna, que veio de uma família pobre com o sonho de ascensão social na cidade, e, portanto, provém de um outro meio social, é, em muitos aspectos, um corpo estranho e perturbador no sistema de "felicidade" perverso do ditador Ceaușescu, no qual todos os sonhos individuais de felicidade dentro da sociedade, de autodeterminação e de autoafirmação em oposição à sociedade, ou até mesmo de amizade e Verdade, são devorados pela desconfiança e pelo medo. (EKE, 2016, p. 59 - tradução nossa)⁶⁹

Essa individualidade muitas vezes brutal de Lola está marcada ao longo romance, no qual esta é apresentada como alguém que, devido à condição de extrema miséria de sua família “[...] nunca pode experimentar segurança e amor familiar [...]” (EKE, 2016, p. 59 – tradução nossa)⁷⁰ e, devido a isto “[...] não desenvolveu uma sensibilidade para solidariedade e sociabilidade e a partir disto se comporta como uma pessoa irritantemente associal [...]” (EKE, 2016, p. 59 – tradução nossa)⁷¹, de maneira que “[...]ela simplesmente pega das outras garotas

⁶⁸ “Etwas werden in der Stadt, schreibt Lola, und nach vier Jahren zurückkehren ins Dorf. Aber nicht unten auf dem staubigen Weg, sondern oben, durch die Äste der Maulbeerbäume.” (MÜLLER, 2015, p.9).

⁶⁹ “Die aus ärmlichen Verhältnissen mit dem Traum vom sozialen Aufstieg in die Stadt und damit in ein ihr fremdes Milieu gekommene Studentin ist in mehrfacher Hinsicht störender Fremd-Körper in ‘verkehrten’ ‘Glücklichkeits’-System des Diktators Ceaușescu, in dem alle die Träume von individuellen Glück innerhalb der Gesellschaft, von Selbstbestimmung und Selbstbehauptung im Widerspruch zur Gesellschaft oder auch nur von Freundschaft und Wahrhaftigkeit angefressen sind von Misstrauen und Angst.” (EKE, 2016, p. 59)

⁷⁰ “[...] nie familiäre Geborgenheit und Liebe hat erfahren können [...]” (EKE, 2016, p. 59)

⁷¹ “[...]hat kein Sensorium für Solidarität und Sozialität entwickelt und verhält sich von hier als irritierender Weise asozial [...]” (EKE, 2016, p. 59)

o que ela precisa, vive de forma perturbadora, sem nenhuma vergonha sua sexualidade e, desse modo, viola os interesses "normalizadores" do regime, seu corpo se colocando como um resíduo de sua obstinação." (EKE, 2016, p. 59 – tradução nossa)⁷². Logo ainda que Lola não seja propriamente uma dissidente no sentido de elaborar de maneira clara reflexões acerca das limitações impostas pelo regime a sua liberdade individual, suas atitudes, movidas pelo seu desejo pessoal, ainda sim desafiam os padrões de comportamento considerados adequados pelo partido, pois o exercício de uma individualidade por si só já é tolhido pelo sistema. Lola, em sua busca por seu desejo pessoal de ascensão via casamento, acaba iniciando um caso com o professor de educação física da faculdade, um homem casado e membro proeminente do Partido. Porém, ela acaba por engravidar e, posteriormente, ter sua gravidez denunciada a seus superiores na universidade pelo próprio professor. Sabendo que seria punida, muito provavelmente com uma expulsão da universidade, por esta gravidez inesperada e indesejada, segundo a narrativa Lola registra em seu caderno “[n]unca vou escapar da miséria. Deus não perdoará o que farei. Mas meu filho nunca tocará ovelhas de patas vermelhas.” (MÜLLER, 2013a, p.30)⁷³, linhas estas que são lidas pela narradora pouco tempo depois de Lola haver sido encontrada enforcada dentro do guarda roupa do quarto que dividiam no alojamento estudantil. A estudante, porém, deixa como legado seu caderno, que esconde na mala da narradora. Contudo, uma vez que o conteúdo deste caderno é prova das atividades ilícitas do professor de ginástica, temos que pouco tempo depois da narradora tê-lo lido, ele desaparece de seu esconderijo na mala definitivamente, o que o romance aponta ter sido muito provavelmente uma ação da *Securitate*.

A morte de Lola com o cinto é a primeira a ocorrer na narrativa e através dela a narradora vê de maneira clara como sistema totalitário é capaz de destruir um indivíduo. Pois ao suicídio de Lola se segue uma verdadeira execução pública da enforcada por parte tanto do partido comunista como da universidade, execução esta da qual a narradora, ainda que coagida pelas circunstâncias, se vê como que induzida a participar, por medo de ser vista como dissidente política e perseguida. Lola é postumamente expulsa da universidade e do partido em uma grande reunião de estudantes, descrita no excerto

⁷² “[...]Sie nimmt von den anderen Mädchen einfach, was sie braucht, lebt in eine verstörender Schamlosigkeit ihre Sexualität und verstösst damit gegen die auch den Körper als Residuum des Eigensinns zu reagieren trachtenden ‘Normalisierungs’ -Interessen des Regimes.” (EKE, 2016, p. 59)

⁷³ “Ich werde die Dürre nie los. Was ich tun muß, wird Gott nicht verzeihen. Aber mein Kind wird niemals Schafe mit roten Füßen treiben.” (MÜLLER, 2015, p.31)

Depois de os aplausos no auditório principal terem sido interrompidos pela mão do reitor, o professor de ginástica se aproximou do palanque. Ele estava usando uma camisa branca. Votou-se a expulsão de Lola do partido e sua jubilação da faculdade.

O professor de ginástica foi o primeiro a erguer a mão. E todas as mãos se ergueram, imitando-o. Ao levantar o braço, todos olhavam os braços levantados dos outros. Se o próprio braço não estivesse tão alto no ar como o dos outros, algumas pessoas esticavam o cotovelo mais um pouco. [...]. As cabeças não se movimentavam, mas os olhos deslizavam para lá e para cá.

Fazia tanto silêncio entre as mãos, alguém disse no cubículo, que dava para escutar a respiração subindo e descendo sobre a madeira dos bancos. E o silêncio permaneceu até o professor de ginástica apoiar seu braço no púlpito e dizer: Nem é preciso contar, é evidente que todos são a favor. (MÜLLER, 2013a, p.34).⁷⁴

Portanto, não só o suicídio de Lola, mas também presenciar como o sistema totalitário se mostrava capaz de coagir a todos na grande reunião, inclusive ela mesma, a aviltar a imagem da outra estudante mesmo depois de morta, se configuram como os principais pontos de virada para a narradora na trama, a partir dos quais ela começa a questionar de maneira mais profunda e sistemática o regime no qual vive. Haines chega a afirmar que em *Herztier* “[a] ação do romance é enquadrada por dois atos de traição, nos quais a narradora é primeiramente uma *Mitläufer* [participante] e depois a vítima. Ambos minam o princípio da amizade como um espaço inviolável.” (HAINES, 2013, p. 91- tradução nossa)⁷⁵. Segundo Haines (2013, p. 91) a primeira traição seria aquela perpetrada pela narradora, ao levantar a mão pela expulsão de Lola da universidade e do partido e que faz com que ela fique desapontada com seu próprio comportamento, enquanto a segunda traição será a perpetrada contra a narradora por uma amiga de confiança dela, de nome Tereza, que ao visitar a narradora na Alemanha depois desta haver imigrado da Romênia concorda em agir como uma espiã para *Securitate*. Nesse contexto, a “[a]mizade é, portanto, revelada como sendo algo insubstancial; ela não pode proteger indivíduos do terror de Estado” (HAINES, 2013, p. 91- tradução nossa)⁷⁶. Além disso, o

⁷⁴ “Nachdem das Klatschen in der Großen Aula durch die Hand des Rektors abgebrochen worden war, ging der Turnlehrer ans Rednerpult. Er trug ein weißes Hemd. Es wurde abgestimmt, um Lola aus der Partei auszuschließen und aus der Hochschule zu exmatrikulieren.

Der Turnlehrer hob als erster die Hand. Und alle Hände flogen ihm nach. Jeder sah beim Heben des Arms die erhobenen Arme der anderen an. Wenn der eigene Arm noch nicht so hoch wie die anderen in der Luft war, streckte so mancher den Ellbogen noch ein bißchen. [...] Die Köpfe bewegten sich nicht, aber die Augen glitten hin und her.

Es war so still zwischen den Händen, sagte jemand im Viereck, daß man hörte, wie der Atem auf dem Holz der Bänke auf und ab ging. Und es blieb so still, bis der Turnlehrer seinen Arm auf das Pult legte und sagte: Wir müssen nicht zählen, selbsverständlich sind alle dafür.” (MÜLLER, 2015, p. 35-36)

⁷⁵ “The action of the novel is framed by two acts of betrayal, in which the narrator is first a *Mitläufer* [fellow traveler] and then the victim. Both undermine the principle of friendship as an inviolable space.” (HAINES, 2013, p. 91)

⁷⁶ “Friendship is thus revealed to be an insubstantial thing; it cannot protect individuals from state terror.” (HAINES, 2013, p.91)

suicídio de Lola na trama também é o catalisador que leva ao desenvolvimento da amizade entre a narradora, Georg, Kurt e Edgar, que se aproximam dela justamente por desejarem saber mais sobre as circunstâncias em torno da morte de Lola, pois “[e]les duvidavam que a morte de Lola tivesse sido suicídio.” (MÜLLER, 2013a, p. 41)⁷⁷.

Porém, como *Hertzier* em sua estrutura se apresenta como um romance cuja narrativa fragmentada tem como intuito se aproximar do processo mnemônico, no qual muitas vezes um objeto, acontecimento presente ou mesmo memória, serve como gatilho para outra que se relaciona a ela por associação, ele é crivado por lapsos cronológicos que correlacionam os mais diversos momentos da vida de sua narradora. Portanto, em meio a suas considerações a respeito de Lola ou de seus amigos, a narradora intercala uma série de memórias de sua própria infância vivida em um vilarejo de minoria étnica alemã e de suas relações familiares, muitas vezes marcadas pela violência e pela incompreensão. Nesse ambiente rural no qual a narradora cresceu para também a sombra de um outro totalitarismo, representado pelo passado nazista da região, que se encontra materializado mais diretamente na figura do pai da narradora, um ex-soldado da Waffen-SS que, antes de retornar para casa, “[...] tinha marchado pelo mundo, cantando. Ele tinha feito cemitérios no mundo e partido depressa dos lugares” (MÜLLER, 2013a, p. 20)⁷⁸. Esse pai jamais fala sobre a própria participação na guerra como soldado nazista, nem chega à realmente confrontar e tomar responsabilidade por seu próprio passado, mas no pós-guerra se torna alcoólatra e muitas vezes violento com a própria família. Em um dos lapsos de memórias de infância que irrompem a narrativa, a narradora então criança observa o pai trabalhar no jardim de casa e afirma que “[...] Papai sabe algo sobre a vida. Pois papai coloca sua consciência pesada nas plantas mais idiotas e as arranca.” (MÜLLER, 2013a, p.20)⁷⁹, o que indica o desejo deste pai de esquecer, muito mais do que de elaborar sua participação na guerra ou de refletir sobre as consequências de seu apoio a ideologia nazista.

Podemos igualmente destacar a presença da repetição á nível metafórico no romance, através do uso recorrente da imagem evocada pelo “fazer cemitérios”, que, como vimos, é ligada não apenas ao pai da narradora, mas também ao ditador, e, posteriormente, também é utilizada no romance para se referir aos demais lacaios do regime romeno, como o capitão da *Securitate* Petru Pjele e aqueles cidadãos que trabalhavam como espões para a polícia política.

⁷⁷ “Sie bezweifelten, daß Lolas Tod ein Selbstmord war.” (MÜLLER, 2015, p.43)

⁷⁸ “[...] war singend in die Welt marschiert. Er hatte in der Welt Friedhöfe gemacht und die Orte schnell verlassen.” (MÜLLER, 2015, p. 21).

⁷⁹ “Der Vater weiß was vom Leben. Denn der Vater steckt sein schlechtes Gewissen in die dümmsten Pflanzen und hackt sie ab.” (MÜLLER, 2015, p. 21)

Essa repetição permite ligar o totalitarismo nazista do passado ao totalitarismo de Ceaușescu, uma vez que na narrativa ambos têm, como uma mesma natureza, produzir morte. Tampouco a narradora é o único personagem no romance a ter uma configuração familiar conflituosa e um pai com um passado de apoio ao nazismo. Edgar, Georg e Kurt são os três filhos de famílias de etnia alemã com as quais possuem relações conflituosas e também possuem pais que participaram da Segunda Guerra Mundial apoiando a ideologia nazista. Essa similaridade atua para aproximar estes três personagens da narradora, sendo os quatro extremamente críticos com relação a suas famílias, em especial a estas figuras paternas, das quais procuram se distanciar.

Um outro exemplo do uso da repetição, usado pela narradora como uma ligação entre a violência totalitária nazista, representada pela figura de seu pai, e a violência totalitária perpetrada pelos lacaios do regime romeno, é a da imagem das ameixas, elemento tão presente em todo o romance que, em sua primeira tradução feita para língua inglesa por Michael Hofmann em 1996, o título alemão *Herztier* chegou a ser alterado para “*The land of green plums*” (A terra das ameixas verdes – tradução nossa). Verdes, as ameixas surgem no texto como um símbolo de ameaça que permeia a infância da narradora, quando o pai, ao vê-la colher essas frutas afirma que “[a]meixas verdes não são de comer, o caroço ainda é mole e a gente morde a morte. Não há o que fazer, a gente morre. O coração arde de febre por dentro.” (MÜLLER, 2013a, p.21)⁸⁰. Contudo, a narradora correlaciona o aviso ominoso do pai à relação conflituosa entre ele e ela no excerto:

Os olhos do pai estão embaçados, e a filha vê que o pai a ama feito um vício. Que ele não consegue se segurar em seu amor. Que ele, que constrói cemitérios, deseja a morte à filha.

Por isso, mais tarde, a filha vai comer até o fim os bolsos cheios de ameixas. Todos os dias, quando o pai não vê a filha, ela esconde meia árvore na barriga. A filha come e pensa, isso é para morrer.

Mas o pai não vê, e a filha não precisa morrer. (MÜLLER, 2013a, p. 21)⁸¹.

Na narrativa, portanto, a partir da imagem das ameixas verdes a narradora criança relaciona o amor do pai que constrói cemitérios à morte, de modo que para ele amar a filha significaria também desejar pela morte dela. Podemos igualmente interpretar que no excerto

⁸⁰ “Grüne Pflaumen soll man nicht essen, der Stein ist noch weich, und man beißt auf den Tod. Niemand kann helfen, man stirbt. Am hellen Fieber brennt dir von innen das Herz aus.” (MÜLLER, 2015, p. 22).

⁸¹ “Die Augen des Vaters sind verschwommen, und das Kind sieht, daß der Vater es liebt wie eine Sucht. Daß er sich seiner Liebe nicht halten kann. Daß er, der FriedHöfe gemacht hat, dem Kind den Tod wünscht. Darum ißt das Kind die Taschen mit den Pflaumen später leer. Alle Tage, wenn der Vater das Kind nicht sieht, versteckt e sim Bauch halbe Bäume. Das Kind ißt und denkt sich, dies ist zum Sterben. Aber der Vater sieht das nicht, und das Kind muß nicht sterben.” (MÜLLER, 2015, p. 22)

essa filha, através da ação de comer as ameixas, em um primeiro momento tenta se aproximar desse sentimento paterno, mas que essa tentativa não dá resultados, pois não é percebida pelo pai. De toda forma o amor paterno nessa família não é apresentado como algo saudável e positivo, mas como um “vício” que toma o pai a despeito de si mesmo e é potencialmente destrutivo com relação à filha. A imagem das ameixas verdes também será mais tarde ressignificada no romance, quando na cidade a narradora adulta nota que os violentos guardas romenos, em sua maioria rapazes de origem humilde que buscaram nesse emprego alguma ascensão social, tem o hábito de colher ameixas verdes nas árvores da cidade às escondidas, para comê-las ao longo do dia. A narradora afirma dos guardas com relação a essas ameixas que eles “[n]ão comiam por fome. Eram apenas ávidos pelo sabor ácido da pobreza, na qual um ano atrás ainda fechavam os olhos e encolhiam o pescoço diante da mão do pai” (MÜLLER, 2013a, p. 57)⁸², ou seja, o ato de comer ameixas é colocado como um resquício de saudades de casa, mesmo que esta casa se encontre marcada por relações violentas e pela pobreza. Müller, porém, estende ainda mais seu uso da imagem das ameixas verdes e sua relação com os guardas, que são apresentados paradoxalmente como representantes do poder e da brutalidade do governo romeno e também como vítimas da falta de oportunidades mais amplas de ascensão social para as classes menos favorecidas gerada pelo controle do regime de Ceaușescu sobre a sociedade como um todo, como demonstrado no excerto:

Os guardas enchiam os bolsos de ameixas verdes. Colhiam rápido, formavam bolotas nos casacos. Queriam colher só uma vez e comer por muito tempo. Quando seus bolsos estavam cheios, afastavam-se depressa dessas árvores. Pois comedor de ameixa era palavrão. Era assim que chamávamos os arrivistas, os abnegados, os sem consciência surgidos do nada, e as figuras que caminhavam sobre os cadáveres. O ditador também era chamado de comedor de ameixas. (MÜLLER, 2013a, p. 57)⁸³.

Já escuras, estas ameixas são apresentadas no livro como a matéria prima para a produção da bebida alcoólica mais popular da Romênia, a *Țuică*, que no romance é consumida em excesso tanto pelos trabalhadores empobrecidos das fábricas como pelo pai alcoólatra da narradora, para os quais o ato de beber pode ser entendido também como um desejo de fuga: no caso do pai da narradora, a fuga de uma consciência pesada, no caso dos trabalhadores fabris,

⁸² “Sie aßen nicht vor Hunger, sie gierten nur nach dem sauren Geschmack der Armut, in der sie noch vor einem Jahr wie vor der Hand des Vaters die Augen niederschlugen und den Nacken einzogen.” (MÜLLER, 2015, p.59-60)

⁸³ “Die Wächter sich die Taschen voll mit grünen Pflaumen. Sie pflückten schnell, füllten sich Beutel in die Jacken. Sie wollten nur einmal pflückten und lange davon essen. Wenn ihre Jackentaschen voll waren, entfernten sie sich schnell von diesen Bäumen. Denn Pflaumenfresser war ein Schimpfwort. Emporkömmlinge, Selbstverleugner, aus dem Nichts gekrochene Gewissenlose und über Leichen gehende Gestalten nannte man so. Auch den Diktator nannte man Pflaumenfresser.” (MÜLLER, 2015, p. 59)

a fuga de um cotidiano miserável. Este desejo da fuga do cotidiano marcado pelo totalitarismo também se mostrará como uma constante ao longo da narrativa, sendo expresso por muitos de seus personagens, seja na forma de boatos sobre doenças do ditador, desejando sua morte, seja na forma de menções a tentativas concretas de fuga para outro país, algumas bem-sucedidas, como a da costureira frequentada pela narradora, mas a grande maioria mal sucedidas, como no caso do amante casado da narradora, que tenta a sorte em uma fuga, mas acaba sendo morto pelos soldados da fronteira, uma vez que deixar o país sem uma autorização do Estado era considerado crime na Romênia e suas fronteiras eram fortemente vigiadas. De início, porém, nem a narradora nem seus amigos Edgar, Georg e Kurt, partilham desta vontade de deixar o país. Seu desejo, pelo contrário, é por uma mudança interna na Romênia, expressa pelo personagem Edgar, que afirma que “[s]e o certo tivesse de partir, todos os outros poderiam ficar no país.” (MÜLLER, 2013a, p.66)⁸⁴.

A relação de amizade entre a narradora, Edgar, Georg e Kurt, que começa com a narradora buscando na própria memória as frases do caderno de Lola, para que eles possam voltar a anotá-las, numa tentativa de recuperar, mesmo que em fragmentos, as palavras da estudante morta que foram roubadas, muito provavelmente pela *Securitate*, se torna cada vez mais forte ao longo do romance, na medida que eles passam a precisar cada vez mais do apoio um do outro. Os três estudantes também têm acesso a livros de circulação proibida na Romênia, que escondem em um poço de uma casa de veraneio, e, através deles, a narradora também começa a ter contato com essas leituras e a ser transformada por elas. Ao descrever estes livros, a narradora afirma que eles “[...] vinham de longe, mas eles sabiam de cada terra trazida nos rostos desta cidade, de cada ovelha de metal, de cada melão de madeira. De cada bebedeira, de cada risada na bodega” (MÜLLER, 2013a, p.42)⁸⁵, indicando que a leitura destes livros possibilitou a ela desenvolver uma melhor compreensão do regime totalitário de Ceaușescu. Mais adiante na narrativa ela igualmente aponta que “[n]os livros da casa de veraneio havia muito mais do que aquilo que eu estava acostumada a pensar.” (MÜLLER, 2013a, p. 43)⁸⁶, reforçando a grande importância que estas leituras tiveram também na construção de sua própria identidade. Esses atos de dissidência política e resistência compartilhada através tanto da leitura como da tentativa de recriação do caderno de Lola, irão fomentar na narradora e em seu grupo

⁸⁴ “Wenn der Richtige gehen müßte, könnten alle anderen im Land bleiben.” (MÜLLER, 2015, p. 69)

⁸⁵ “[...] kamen von weither, doch wie sie wußten um jede mitgebrachte Gegend in den Gesichtern dieser Stadt, um jedes Blechscaf, um jede Holzmelone. Um jede Suff, um jedes Lachen in der Bodega.” (MÜLLER, 2015, p. 43)

⁸⁶ “In den Büchern aus dem Sommerhaus stand mehr, als ich zu denken gewohnt war.” (MÜLLER, 2015, p.45)

de amigos uma postura cada vez mais crítica com relação ao regime romeno, além de também ampliar sua visão de mundo e propiciar a eles uma relação nova, mais dinâmica, com a própria linguagem, em especial com relação à língua materna dos quatro, o alemão, uma vez que, como marcado no excerto:

Os livros da casa de veraneio tinham sido contrabandeados para o país. Tinha sido escritos na língua materna, arejada pelo vento. Não era a língua do Estado, como aqui no país. Mas também não era o tatibitate dos vilarejos. Nos livros aparecia a língua materna, mas o silêncio dos vilarejos, que proíbe o pensamento, não aparecia nos livros. Achávamos que lá de onde vinham os livros, todos pensavam. (MÜLLER, 2013a, p. 53).⁸⁷

Logo também podemos notar que o desejo expresso neste trecho por uma maior liberdade de pensamento se figura como mais um elemento que contribui para sedimentar os laços de amizade entre estes personagens. Edgar e Georg, além disso, também passam a escrever seus próprios poemas, que escondem junto com os livros na casa de veraneio, enquanto Kurt tira fotografias politicamente motivadas, como, por exemplo, das “[...]filas de ônibus com as cortinas cinzas fechadas.” (MÜLLER, 2013a, p.55)⁸⁸ os quais “[d]e manhã e à noite, levavam os prisioneiros da cadeia até os canteiros de obras, atrás dos campos.” (MÜLLER, 2013a, p.55)⁸⁹. Contudo atos pessoais de resistência como estes não se mostraram suficientes para fomentarem uma mudança real no sistema, não no caso Romênia, onde o controle da população era tão brutal que, durante muito tempo, foram coibidas todas as tentativas de criação de uma oposição forte e coletivamente organizada contra o regime. Na narrativa a narradora chega a revelar sua esperança quando estudante de que, ao resistirem por meio de atividades como a de escrever e fotografar, ela e os amigos pudessem de alguma forma causar um impacto negativo sobre o regime totalitário romeno, mas, em sequência ela apresenta a reflexão de seu eu presente com relação a essa esperança, apontando para necessidade que estes mesmos opressores tinham de possuírem inimigos aos quais perseguir:

E eu pensava que tudo aquilo que prejudica aqueles que constroem cemitérios tem alguma utilidade. Que, ao escrever poemas, tirar fotos e cantarolar vez ou outra uma canção, Edgar, Kurt e Georg incitavam o ódio naqueles que construíam cemitérios.

⁸⁷ “Die Bücher aus dem Sommerhaus waren ins Land geschmuggelt, Geschrieben waren sie in der Muttersprache, in der sich der Wind legte. Keine Staatssprache wie hier im Land. Aber auch keiner Kinderbettsprache aus den Dörfern. In der Büchern stand die Muttersprache, aber die dörflische Stille, die das Denken verbietet, stand in den Büchern nicht drin. Dort, wo die Bücher herkommen, denken alle, dachten wir uns.” (MÜLLER, 2015, p. 55)

⁸⁸ “[...] die Buskolonnen mit den grauen zugezogenen Vorhängen.” (MÜLLER, 2015, p. 57)

⁸⁹ “Morgens und abends fuhren sie die Häftlinge aus dem Gefängnis zu den Baustellen hinter die Felder.” (MÜLLER, 2015, p. 57)

Que esse ódio prejudicava os guardas. Que, aos poucos, todos os guardas e por fim também o ditador perderiam a cabeça por causa desse ódio.

Naquela época, eu ainda não sabia que os guardas necessitavam desse ódio diariamente para cumprir um trabalho sangrento com exatidão. Que precisavam dele para justificar seu salário. Só podiam justificá-lo com inimigos. Os guardas comprovavam sua seriedade pela quantidade de inimigos. (MÜLLER, 2013a, p.55-56)⁹⁰

Temos então que esse excerto aponta para a compreensão desenvolvida pela narradora no tempo presente da narrativa de uma característica salutar dos sistemas totalitários e que também se torna uma marca da violência que esses exercem: o totalitarismo precisa de estar em um estado de revolução permanente, de movimento constante, para se manter no poder, e uma das formas efetivas através das quais esse estado é mantido é através da demarcação de novos inimigos aos quais o sistema passa a perseguir. Contudo as atividades dos jovens passam a chamar a atenção da *Securitate*, o que faz com as representações da violência perpetrada pela perseguição Estatal tomarem no romance uma forma ainda mais explícita. A perseguição política sofrida pelos jovens irá, portanto, paulatinamente aumentar em intensidade ao longo do livro, assim como serão múltiplas as representações desta violência utilizada contra eles. Uma das representações da violência utilizadas de forma recorrente em *Herztier* são as descrições dos interrogatórios aos quais a narradora e seus amigos são submetidos e que também evocam a experiência pessoal de Müller, uma vez que ela mesma foi submetida a interrogatórios por parte da *Securitate*. Porém os interrogatórios em *Herztier* não são descrições factuais dos interrogatórios pelos quais Müller passou, mas reconstruções dos mesmos, que, mais do que relatar os fatos, pretendem apreender a percepção do que é ser interrogada, o medo e a humilhação envolvidos neste processo, bem como as estratégias de resistência possíveis em um cenário onde se tem pouco ou nenhum controle sobre o que vai acontecer consigo.

Expliquei a Tereza o que é um interrogatório. Comecei a falar sem motivo, como se eu estivesse falando em voz alta comigo mesma. [...]

1 jaqueta, 1 blusa, 1 calça, 1 meia-calça, 1 calcinha, 1 par de sapatos, 1 par de brincos, 1 relógio de pulso. Eu estava completamente nua, disse.

1 caderneta, 1 flor de tília seca, 1 trevo de quatro folhas seco, 1 esferográfica, 1 lenço, 1 rímel, 1 batom, 1 pó facial, 1 pente, 4 chaves, 2 selos, 5 passagens de bonde.

1 bolsa de mão.

Tudo estava anotado em tópicos numa folha.

⁹⁰ “Ich dachte mir, daß alles etwas nützlich, was denen schadet, die Friedhöfe machen. Daß Edgar, Kurt und Georg, weil sie Gedichte schreiben, Bilder machen und hier und da ein Lied summen, Haß anzünden in denen, die Friedhöfe machen. Daß dieser Haß den Wächtern schadet. Daß nach und nach alle Wächter und zuletzt auch der Diktator von diesem Haß den Kopf verlieren.

Ich wußte damals noch nicht, daß die Wächter diesen Haß für die tägliche Genauigkeit einer blutigen Arbeit brauchten. Daß sie ihn brauchten, um Urteile zu fällen für ihr Gehalt. Urteile geben konnten sie nur den Feinden. Die Wächter bewiesen ihre Zuverlässigkeit durch die Zahl der Feinde.” (MÜLLER, 2015, p.57-58)

O capitão Pjele não fez qualquer anotação sobre mim. Ele vai me prender. Não ficará anotado em nenhuma lista que eu tenho 1 testa, 2 olhos, 2 orelhas, 1 nariz, 2 lábios, 1 pescoço quando cheguei aqui. Eu sei, por intermédio de Edgar, Kurt e Georg, que há celas no porão. Contra a lista dele, eu queria fazer mentalmente a lista do meu corpo. (MÜLLER, 2013a, p. 141).⁹¹

No trecho acima, no qual conta a Tereza, uma amiga, o que um interrogatório é, a narradora cria estratégias para manter a dignidade em um momento no qual sua vida se encontra, para todos os efeitos, confiscada pelo Estado. Para lidar com a humilhação e o medo que sente, a narradora contrapõe a lista do próprio corpo à lista de seus bens materiais feita pelo Capitão Pjele, ato que pode ser lido como uma reafirmação do eu diante da violência e, portanto, como ato de resistência. Porém, trata-se de uma resistência de caráter limitado, uma vez que a lista da narradora, embora lhe fortaleça interiormente para suportar o interrogatório, não tem o poder de efetivamente tirá-la da situação em que se encontra. Podemos igualmente apontar a presença nesse trecho do uso frequente da parataxe, que é muito empregada ao longo da narrativa de Müller e que, como vimos anteriormente, também é um recurso presente de forma recorrente nas chamadas narrativas do trauma. Neste excerto, além disso, podemos notar, através de um uso extremo da particularização das partes do corpo da narradora, que neste contexto é obrigada a ficar nua durante o interrogatório, a presença de uma visão do corpo físico dissociada, fragmentada, o que também aponta para a presença na narrativa de uma percepção afetada pelo trauma. No caso deste excerto, Marven (2005, p.79) chega a apontar que apesar da narradora reduzir as partes de seu corpo a uma lista, ela ainda procura manter em mente o somatório destas partes, o que contraria a divisão entre mente e corpo e faz com que ela consiga recuperar um certo senso de autodeterminação e até mesmo de identidade. Porém, é importante salientar que esta visão dissociada será recorrente no romance, muitas vezes sendo marcada pelo uso da particularização, e não só com relação ao corpo físico da narradora e seus amigos, mas com relação à forma como ela observa os objetos e pessoas ao seu redor.

Outra característica presente no governo totalitário de Ceaușescu muito explorada ao longo do romance é a atmosfera de isolamento e medo constante criada pelos aparelhos

⁹¹ “Ich erzählte Tereza, was ein Verhör ist. Ohne Grund, als spreche ich laut mit mir selber, fing ich zu reden an. [...]”

1 Jacke, 1 Bluse, 1 Hose, 1 Strumpfhose, 1 Höschen, 1 Paar Schuhe, 1 Paar Ohrhänge, 1 Armbanduhr. Ich war ganz nackt, sagte ich.

1 Adreßbuch, 1 gepreßte Lindenblüte, 1 gepreßtes Kleeblatt, 1 Kugelschreiber, 1 Taschentuch, 1 Wimperntusche, 1 Lippenstift, 1 Pudder, 1 Kamm, 4 Schlüssel, 2 Briefmarken, 5 Straßenbahnkarten.

1 Handtasche.

Alles war aufgeschrieben in Rubriken auf einem Blatt. Mich selber schrieb der Hauptmann Pjele nicht auf. Er wird mich einsperren. Es wird auf keiner Liste stehen, daß ich 1 Stirn, 2 Augen, 2 Ohren, 1 Nase, 2 Lippen, 1 Hals hatte, als ich hierher kam. Ich weiß von Edgar, Kurt und Georg, sagte ich, daß unten im Keller Gefängniszellen sind. Ich wollte im Kopf die Liste meines Körpers machen gegen seine Liste.” (MÜLLER, 2015, p. 144-145)

repressores do Estado, que mantêm os indivíduos sobre vigilância, punindo qualquer possibilidade de dissidência. Este isolamento pelo medo e sensação de não pertencimento ao mundo se manifesta em *Herztier* como uma força onipresente, que, conseqüentemente limita a possibilidade e o alcance das relações de amizade. No romance os amigos perseguidos pela *Securitate* reconhecem o medo do outro como sendo igual ao seu próprio, contudo pouco podem fazer para proteger um ao outro. Nestas circunstâncias o reconhecimento do medo em comum torna a coexistência dos amigos, paradoxalmente, ao mesmo tempo fundamental e quase insuportável.

Como tínhamos medo, Edgar, Kurt, Georg e eu ficávamos juntos todos os dias. Comíamos juntos à mesa, mas o medo permanecia individualmente na cabeça de cada um, do jeito que o trazíamos quando nos encontrávamos. Ríamos muito para escondê-lo uns dos outros. Mas o medo escapa. Quando conhecemos seu rosto, ele entra na voz. Quando conseguimos imobilizar o rosto e a voz feito algo que morreu, ele escapa até pelos dedos. [...] Enxergávamos em que posição estava o medo de cada um, pois já nos conhecíamos havia algum tempo. Frequentemente não conseguíamos nos suportar, porque dependíamos uns dos outros. (MÜLLER, 2013a, p.80-81) ⁹²

Além de não ser capaz de conter o medo constante sentido por cada um dos amigos, temos que a amizade em meio a pressão da perseguição política totalitária também é mostrada como um espaço especialmente suscetível ao risco da traição. No romance este elemento é trabalhado principalmente através da relação de amizade entre a narradora e a personagem Tereza, a filha de um artista estatal de renome, que nasce da convivência entre ambas trabalhando na mesma fábrica. Muito embora frequentemente se pergunte até que ponto pode confiar em Tereza, essa amizade feminina terá um enorme valor emocional na vida da narradora, como fonte de apoio e conforto na adversidade. Porém Tereza, embora de início se recuse a fazer parte do partido, se beneficia, ainda que indiretamente através da figura de seu pai, das vantagens dadas a aqueles que fazem parte da nomenclatura romena, o que fica evidente nos seus pertences já que “[e]la tinha vestidos da Grécia e da França. Pulôveres da Inglaterra e jeans dos Estados Unidos. Ela tinha pó facial, batons e rímel da França, bijuterias da Turquia e

⁹² “Weil wir Angst hatten, waren Edgar, Kurt, Georg und ich täglich zusammen. Wir saßen zusammen am Tisch, aber die Angst blieb so einzeln in jedem Kopf, wie wir sie mitbrachten, wenn wir uns trafen. Wir lachten viel, um sie voreinander zu verstecken. Doch Angst schert aus. Wenn man sein Gesicht beherrscht, dann schlüpft sie in die Stimme. Wenn es gelingt, Gesicht und Stimme wie ein abgestorbenes Stück im Griff zu halten, verläßt sie sogar die Finger. [...] Wir sahen, wessen Angst an welcher Stelle lag, weil wir uns schon lange kannten. Wir konnten uns oft nicht ertragen, weil wir aufeinander angewiesen waren.” (MÜLLER, 2015, p. 83)

meias-calças finíssimas da Alemanha.” (MÜLLER, 2013a, p.115)⁹³, todos estes itens aos quais a maioria dos cidadãos comuns da Romênia não tinham acesso. Contudo essa cumplicidade sub-reptícia desta personagem ao sistema totalitário romeno se tornará cada vez mais problemática ao longo do romance, abalando a capacidade da narradora e de seus demais amigos de confiar nela. Ao longo do romance Tereza descobre estar fatalmente doente, vítima de um câncer, que é simbolizado pela “noz” na lista de mortes feita pela narradora logo no começo do romance. Já em estado terminal, Tereza vai visitar a narradora na Alemanha, para onde esta imigrou fugindo da perseguição política, muito embora ela afirme que ainda “[...] por telefonemas ou cartas, recebia as ameaças de morte vindas de longe do capitão Pjele.”(MÜLLER, 2013a, p.154)⁹⁴, o que mostra que, mesmo depois da narradora deixar a Romênia, a *Securitate* continuou a interferir em sua vida e a lhe causar medo, ainda que de forma mais indireta.

Uma vez hospedada na casa da narradora, Tereza revela que só conseguiu o visto para viajar porque concordou em atuar como espiã para a *Securitate*, o que é causa de uma profunda quebra de confiança entre as duas, muito embora em um primeiro momento Tereza até proponha a narradora que ambas inventem juntas alguns fatos inócuos para contar ao Capitão Pjele. Desconfiada, a narradora aproveita um momento propício para vistoriar as posses da amiga romena, e sua averiguação acaba por revelar que Tereza havia feito uma cópia da chave da porta da frente de seu apartamento às escondidas e que ela tinha o contato da embaixada romena na Alemanha. Esta traição, uma vez comprovada, compele a narradora a romper sua amizade com a doente Tereza, que morre pouco tempo depois de retornar a Romênia. Porém, os sentimentos da narradora com relação a essa amiga depois da traição permanecem ambíguos, pois ao mesmo tempo que ela revela desejar “[...] ter arrancando o amor (por Tereza) de dentro de mim, tê-lo jogado no chão e pisoteado.” (MÜLLER, 2013a, p.156 -parênteses nossos)⁹⁵, a narradora também afirma após a morte da amiga que “[o] amor em relação a Tereza brotou de novo. Tive de forçá-lo a isso e me proteger. Proteger-me de Tereza e de mim, de como nos

⁹³ “Sie hatte Kleider aus Griechenland und Frankreich. Pullover aus England und Jeans aus Amerika. Sie hatte Puder, Lippenstifte und Wimperntusche aus Frankreich, Schmuck aus der Türkei. Und hauchdünne Strumpfhosen aus Deutschland.” (MÜLLER, 2015, p.117-118)

⁹⁴ “[...] bekam die Morddrohungen vom Hauptmann Pjele aus der Ferne als Anrufe und Briefe.” (MÜLLER, 2015, p.157)

⁹⁵ “Ich hätte meine Liebe aus mir herausreißen, auf den Boden werfen und zertreten wollen.” (MÜLLER, 2015, p. 159)

conhecíamos antes da visita.” (MÜLLER, 2013a, p. 159)⁹⁶. Essa relação ambivalente entre amizade e traição também ecoa uma experiência pessoal de Müller com relação à uma amiga, que, de forma análoga à da personagem Tereza, ao visitar a autora depois desta já ter migrado para a Alemanha se revelou ser uma espiã enviada pela *Securitate* e que igualmente morreu de câncer pouco tempo depois desta visita. A figura desta amiga e a relação ambivalente que Müller estabelece com a memória que possui da mesma, porém, não está presente somente no romance *Herztier*, mas é abordada em várias outras obras da autora, como, por exemplo, no romance *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (A raposa já era o caçador, 2009) e em vários de seus ensaios autobiográficos, tais como *Cristina und ihre Attrappe, oder, Was (nicht) in den Akten der Securitate steht* (Cristina e seu Simulacro ou O que (não) consta nos arquivos da Securitate, 2012) e *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden werden wir lächerlich* (Se nos calamos, tornamo-nos incômodos – Se falamos, tornamo-nos ridículos, 2003). Müller chega a afirmar: “[a] perda desta amizade é, até hoje, um divisor de águas na minha vida” (MÜLLER, 2013b, p. 85)⁹⁷. Com relação à recorrência deste tema literário na obra de Müller, Marven aponta que “[a] reencenação repetida desta amizade inicialmente em textos literários e apenas tardiamente em obras factuais indica seu contínuo efeito traumático” (MARVEN, 2013, p.215- tradução nossa)⁹⁸.

Outras formas mais sutis através das quais a violência totalitária se manifesta, tais como a negação da liberdade dos personagens determinarem os rumos de suas próprias vidas, também estão presentes na narrativa, por exemplo, na maneira como as perspectivas de emprego dos quatro depois da faculdade também são afetadas pela perseguição política, sendo eles todos enviados pelo Estado para trabalhar em cidades diferentes, como um artifício para mantê-los distantes uns dos outros. Georg e Edgar são enviados cada um deles para uma vila empobrecida para ocupar cargos de professor, Kurt é enviado para outra cidade para trabalhar em um abatedouro e a narradora é a única que permanece na mesma cidade em que os quatro estudaram, vindo a ocupar o posto de tradutora em uma fábrica. Podemos notar que o posto de trabalho da narradora também ecoa a experiência de Müller, que ocupou esta mesma função, até ser demitida por motivos políticos, o que ocorre também com a narradora de *Herztier*. Contudo, como forma de resistência diante desta separação forçada os amigos persistem em

⁹⁶ “Die Liebe zu Tereza ist nachgewachsen. Ich habe sie dazu gezwungen und mich hüten müssen. Hüten vonr Tereza und mir, wie ich uns kannte vor dem Besuch.” (MÜLLER, 2015, p. 162)

⁹⁷ “Der Verlust dieser Freundschaft ist bis heute eine Schneise in meinem Leben.” (MÜLLER, 2010a, p.80).

⁹⁸ “[...] the repeated re-enactment of this friendship initially in literary texts and only belatedly in factual pieces indicates its continuing traumatic effect.” (MARVEN, 2013, p.215).

manter o vínculo entre eles apesar da distância, chegando a criar um código para suas cartas, na tentativa de ocultar da *Securitate*, que tinha o hábito de interceptar e ler as correspondências daqueles que considerava serem passíveis de dissidência, o conteúdo de sua comunicação, como podemos notar no excerto:

Ao escrever, nunca esqueça a data e sempre coloque um fio de cabelo na carta, dizia Edgar. Se não houver nenhum, saberemos que foi aberta.
Fios de cabelo, pensei, nos trens que cruzam o país. Um fio escuro de Edgar, um claro meu. Um ruivo de Kurt e Georg. Ambos eram chamados de meninos de ouro pelos estudantes. Uma frase com tesourinha de unha para o interrogatório, dizia Kurt, para a inspeção uma frase com sapatos, para tocaia uma com resfriado. Depois do vocativo, sempre uma exclamação, nas ameaças de morte apenas uma vírgula. (MÜLLER, 2013a, p. 87)⁹⁹

Como este trecho demonstra, o ato de resinificar a linguagem, nesse contexto, se torna, assim como ler livros proibidos e escrever poemas, uma forma de desafiar o Estado, que, ainda que de eficácia limitada, permite aos amigos criem um espaço de solidariedade e compreensão entre si, a fim de suportar a perseguição sistemática de que são alvo. Igualmente, de acordo com Marven, em *Herztier* “[p]ara além e acima de frases individuais e solúveis, o processo de inventar a linguagem poética é totalmente politizado; como o código inventado pelos dissidentes, ele busca por um espaço privado dentro do idioma” (MARVEN, 2005, p.95 – tradução nossa)¹⁰⁰.

Contudo, mesmo procurando resistir, à medida que a perseguição política ministrada pela *Securitate* vai se tornando cada vez mais intensa os amigos começam a cogitar a possibilidade de imigrar para Alemanha como forma de fugir de seu alcance. Cabe ressaltar que, para cidadãos de etnia alemã, tal imigração era possível com anuência do Estado uma vez que Ceaușescu tinha interesse em diminuir os números e, com isso, as forças das minorias étnicas que ainda habitavam a Romênia. No romance Georg é o primeiro a fazer a requisição para imigrar, devido ao estado mental frágil em que constante perseguição o relegou, porém, poucas semanas após chegar Alemanha, ele acaba por pelo menos aparentemente se matar, saltando da janela mencionada na lista da narradora, que na narrativa é a janela do quinto andar

⁹⁹ “Beim Schreiben das Datum nicht vergessen, und immer ein Haar in den Brief legen, sagte Edgar. Wenn keines mehr drin ist, weiß man, daß der Brief geöffnet worden ist.
Einzelne Haare, dachte ich mir, in den Zügen durchs Land. Ein dunkles Haar von Edgar, ein helles von mir. Ein rotes von Kurt un Georg. Beide wurden von Studenten Goldjunge gennant. Ein Satz mit Nagelschere für Verhör, sagte Kurt, für Dürchsuchung einen Satz mit Schuhe, für Beschattung einen mit erkältet. Hinter die Anrede immer ein Ausrufzeichen, bei Todesdrohung nu rein Komma.” (MÜLLER, 2015, p. 90)

¹⁰⁰ “Over and above individual, soluble phrases the process of inventing poetic language is entirely politicized; like de code invented by the dissidents, it seeks a private space within language.” (MARVEN, 2005, p.95)

do abrigo temporário para imigrantes. Logo em seguida Edgar e a narradora também imigram, e, apesar de ambos continuarem a receber ameaças de morte vindas da *Securitate*, começam a reconstruir suas vidas no país estrangeiro. Kurt chega a fazer o pedido de imigração, mas antes de imigrar é encontrado enforcado com a “corda” em seu apartamento, em uma morte que parece, aos amigos na Alemanha, suspeita.

Cabe apontar também que na narrativa a própria narradora chega a cogitar a possibilidade cometer suicídio e até mesmo delibera sobre quais métodos poderia usar para este fim, mas acaba por desistir. Sua persistência em viver, porém, está ligada principalmente a uma das mais importantes estratégias utilizadas pela narradora para resistir ser destruída internamente às pressões advindas da repressão do Estado, que tem como ponto nevrálgico contrapor à violência e ao domínio do medo estabelecido pela ditadura totalitária o conceito de *Herztier* (no português, Fera d’alma, segundo a tradução de Cláudia Abeling), neologismo criado a partir da união das palavras alemãs *Herz* (coração) e *Tier* (animal), e que aparece na obra pela primeira vez no trecho

A menina tem duas avós. Uma chega junto à cama, de noite, com seu amor, e a menina olha para o teto branco porque ela logo vai rezar. A outra chega junto à cama, de noite, com seu amor, e a menina olha para seus olhos escuros porque ela logo vai cantar. Quando a menina não consegue mais enxergar o teto e os olhos escuros, ela dorme. Uma das avós não termina de rezar. Ela para no meio da oração e vai. A outra avó canta a canção até o fim, seu rosto está inclinado porque ela gosta muito de cantar. Quando a canção termina, ela acha que a menina está dormindo profundamente. Ela diz: Descanse a **fera da sua alma** (Herztier), você brincou muito hoje. (MÜLLER, 2013a, p.38-39 – negrito e parênteses nossos)¹⁰¹

Portanto, temos que a narradora apreende este conceito da avó, que o usa nesse primeiro para descrever a energia e impetuosidade de viver da narradora criança. Porém, ao longo da narrativa, este termo terá seu significado ampliado, passando abarcar a mais profunda vontade de viver do ser humano, mesmo quando a vida parece intolerável. Em seu ensaio autobiográfico *Der König verneigt sich und tötet* (O rei se inclina e mata, 2013) Müller esclarece de forma

¹⁰¹ “Das Kind hat zwei Großmütter. Die eine kommt am Abend mit ihrer Liebe ans Bett, und das Kind sieht zur weißen Zimmerdecke, weil sie gleich beten wird. Die andere kommt am Abend mit ihrer Liebe ans Bett, und das Kind schaut ihre dunklen Augen an, weil sie gleich singen wird. Wenn das Kind die Zimmerdecke und die dunklen Augen nicht mehr sehen kann, stellt es sich schlafend. Die eine Großmutter betet nicht zu Ende. Sie steht mitten im Gebet auf und geht. Die andere Großmutter singt das Lied zu Ende, ihr Gesicht ist schief, weil sie so gerne singt. Wenn das Lied zu Ende ist, glaubt sie, das Kind liegt tief im Schlaf. Sie sagt: Ruh dein Herztier aus, du hast heute so viel gespielt.” (MÜLLER, 2015, p.40)

mais ampla como se deu a elaboração do conceito de *Herztier* em sua narrativa e qual é seu alcance:

Ao contrário do “rei” a “fera d’alma” (*Herztier*) é uma palavra escrita. Ela adveio do papel, ao escrever, como substituto para o rei, porque tinha que procurar uma palavra para a gana de viver em meio ao medo da morte, uma que eu não possuía naquela época em que vivia mergulhada no medo. Eu queria uma palavra de dois gumes, tão de dois gumes quanto rei deveria ser. Tanto timidez quanto arbitrariedade deveriam estar contidas nela. E ela deveria entrar no corpo, uma parte especial das entranhas, um órgão interno que pudesse ser carregado com todo o exterior ao redor. Queria referir-me ao imprevisível que há em cada ser humano em particular, ao mesmo tempo em mim e nos poderosos. Algo que não se conhece a si mesmo, que se deixa empalhar de diferentes formas. Conforme o que a corrente dos acasos e dos desejos faz de nós, ele fica manso ou furioso. (MÜLLER, 2013b, p.60-61 – parênteses nossos).¹⁰²

Esta ambivalência do conceito de *Herztier*, segundo teórica da literatura chinesa Li (2016, p.101-102) atua na narrativa do romance tanto como uma metáfora relacionada ao desejo de liberdade do grupo de amigos dissidentes, quanto também como uma forma de denunciar a opressão exercida pelo regime totalitário. Podemos ver esta denúncia na forma como a narradora descreve o íntimo distorcido dos detentores do poder, no caso, o *Herztier* do próprio Ditador:

Eu imaginava um homem transparente diante da geladeira. Ele estava enfermo e tinha roubado as vísceras de animais saudáveis, a fim de viver mais. Enxerguei a fera de sua alma (*Herztier*). Estava presa na lâmpada pendurada. Estava encolhida e cansada. Fechei a geladeira porque a fera d’alma não era roubada. Podia apenas ser a sua própria, ela era mais feia do que as vísceras de todos os animais deste mundo. (MÜLLER, 2013a, p. 68 – parêntese nosso).¹⁰³

Logo podemos notar que o *Herztier* do Ditador é colocado como um animal cansado e adoentado, que se alimenta da força vital de outros a fim de prolongar sua existência, servindo assim também, conforme elucidada Li (2016, 99-100), como uma metáfora para o modo como o

¹⁰² “Das »Herztier« ist im Unterschied zum gelebten »König« ein geschriebenes Wort. Es hat sich auf dem Papier ergeben, beim Schreiben als Ersatz für den König, weil ich für die Lebensgier in der Todesangst ein Wort suchen mußte, eins, das ich damals, als ich in Angst lebte, nicht hatte. Ich wollte ein zweischneidiges Wort, so zweischneidig wie der König sollte es sein. Sowohl Scheu als auch Willkür sollten drin sitzen. Und es mußte in den Körper hinein, ein besonderes Eingeweide, ein inneres Organ, das mit dem ganzen äußeren rundherum befrachtet werden kann. Ich wollte das Unberechenbare ansprechen, das in jedem einzelnen Menschen sitzt, gleicherweise in mir und in den Mächtigen. Etwas, das sich selbst nicht kennt, sich ungleich ausstopfen läßt. Je nachdem, was der Lauf der Zufälle und Wünsche ausmacht, wird es zahm oder wild.” (MÜLLER, 2010a, p.57-58)

¹⁰³ “Ich stelle mir vor dem offenen Kühlschrank einen durchsichtigen Mann vor. Der Durchsichtige war krank und hatte, um länger zu leben, die Eingeweide gesunder Tiere gestohlen. Ich sah sein Herztier. Es hing eingeschlossen in der Glühbirne. Es war gekrümmt und müde. Ich schlug den Kühlschrank zu, weil das Herztier nicht gestohlen war. Es konnte nur sein eigenes sein, es war häßlicher als die Eingeweide aller Tiere dieser Welt.” (MÜLLER, 2015, p.70)

próprio regime totalitário, para continuar a existir, busca explorar, controlar e isolar seus cidadãos. A criação desta palavra para abarcar toda uma imagética capaz de aproximar o leitor de um sentimento experienciado por sua narradora e, como pudemos ver, também pela própria autora, está no coração da noção de “percepção inventada” que norteia o processo autoficcional através do qual Müller tece suas narrativas e na construção do romance *Herztier* enquanto uma narrativa do trauma. Pois, por trás desta e das demais escolhas estéticas feitas pela autora elencadas do decurso desta breve análise, podemos notar a presença de uma posição ética ativa diante da representação da violência totalitária, que procura não sublimar ou amenizar seu impacto através do trabalho poético com a linguagem, mas sim aproximar-se dela o tanto quanto possível, e do impacto brutal que ela exerceu sobre aqueles que foram por ela vitimados.

Em *Herztier* a beleza da linguagem não trabalha para apaziguar o advento da violência em um todo artístico harmônico, mas sim para ressaltar as rupturas causadas por ela seja na psiquê humana, seja na própria História. Seu teor testemunhal de *Herztier* igualmente coloca este romance como uma obra não só contra o esquecimento de uma parte integral, mas dolorosa, do passado recente da Romênia, mas também que mostra o peso do legado de violência deixado pelo século XX nas gerações posteriores à Segunda Guerra Mundial, o que é demonstrado especialmente nas figuras do pai e da vila natal da narradora, sobre os quais ainda pairam vestígios da ideologia nazista.

Da mesma forma, levando em consideração que os regimes totalitários têm como uma de suas características justamente procurar romper as demais conexões afetivas entre os indivíduos, para melhor controlá-los, podemos considerar que a persistência da narradora, Kurt, Edgar e Georg de permanecerem amigos mesmo em meio à perseguição política que enfrentavam aponta que, neste cenário, manter laços afetivos genuínos também pode ser visto como ato de resistência, muito embora Müller deixe claro que esta amizade também sofria com inúmeras limitações devido ao contexto ditatorial vigente. Igualmente podemos apontar que a literatura também se configura na narrativa como uma forma de resistência utilizada pelos amigos, através, por exemplo, das leituras de livros proibidos, do poema muitas vezes repetido de Gellu Naum acerca da amizade e dos próprios escritos que estes amigos procuraram salvar das mãos da *Securitate*. *Herztier*, portanto, também aponta para os limites desta resistência através da arte, sem tirar, contudo, sua importância, pois, se por um lado ela serve de âncora para que a narradora e seus amigos consigam suportar internamente durante anos a violência sobre eles infligida, por outro, contudo, esta não se mostra capaz de salvar Kurt ou Georg da morte.

Considerações Finais

Neste trabalho, ao analisarmos especificamente o conceito de totalitarismo segundo Arendt (2009), Linz (2000) e Friedrich e Brzezinski (1965), pudemos perceber que a violência de caráter propriamente totalitário, possui características que lhe são próprias, e que, para fins de sistematização, podemos amalgamar e resumir como: (i) ser utilizada de forma arbitrária, mesmo contra indivíduos que não se configuram como opositores do regime de fato, como por exemplo, familiares de dissidentes políticos ou etnias inteiras; (ii) ser pervasiva em toda a sociedade ao atuar sobre a forma de uma vigilância constante dos indivíduos, amedrontando-os e isolando-os; (iii) não seguir ou distorcer os procedimentos legais da justiça; (iv) ser perpetrada por aparelhos complexos de repressão instituídos pelo Estado; (v) persistir sendo usada mesmo quando o regime se encontra consolidado no poder (vi) não excluir da sua influência nem mesmo membros da elite ou das forças armadas, que podem sofrer com expurgos e (vii) julgar os acusados de dissidência não só por suas pretensas atitudes concretas contra o regime, mas também por outras características pessoais, tais como, por exemplo, origem étnica, personalidade, dentre outros.

Em sua maioria estas instâncias da violência totalitária, estão, como vimos, anteriormente presentes no romance *Herztier*, seja na atmosfera de isolamento e medo a qual todos os personagens são submetidos ao longo de todo o romance, na perseguição política sofrida pelo grupo de amigos universitários de etnia alemã, que inclui ameaças de morte e também a segurança de suas famílias, na presença ao longo do texto de aparelhos de repressão massivos por parte do Estado, como a *Securitate*, que tem a prerrogativa de interrogar ou prender aqueles indivíduos considerados dissidentes sem que haja qualquer procedimento legal que suporte esses interrogatórios muitas vezes humilhantes, e estas prisões ou na forma como qualquer mínima ação fora das diretrizes do partido, mesmo que não se apresente como uma ameaça real, organizada, ao regime é interpretada como dissidência, como, por exemplo, o poema sobre amizade repetido pelo grupo de amigos, que é na narrativa, um dos motivos pelos quais eles são interrogados. Igualmente o contexto social e histórico sobre o qual o romance se debruça, se encontra profundamente marcado em sua narrativa ao localizando temporalmente nos anos do governo de Ceaușescu (1965-1989) na Romênia, que, de acordo com nossa análise, pode ser caracterizado como um regime totalitário de matiz neo-stalinista, pois demonstrou possuir as características típicas do totalitarismo, a saber, a centralização do poder de Estado na figura de um Líder, que por sua vez governa de acordo com os princípios de uma ideologia

de massa, um governo que detém o controle pleno dos meios de comunicação, da economia e da posse de armamentos, além de estabelecer também um sistema de terror institucionalizado, com uma polícia secreta, que, como vimos, tem como objetivo de manter uma constante vigilância sobre sua população.

A partir da análise que realizamos do romance *Herztier* podemos notar que as características desta violência de caráter totalitário se encontram representadas ao longo de sua narrativa através de uma série de artifícios literários que compõe o que podemos chamar de uma narrativa do trauma. O trauma, como pudemos constatar anteriormente, é na definição freudiana, que foi a que optamos adotar como referência neste presente trabalho, caracterizado por ser o resultado de um evento extremo a tal ponto extremo que acaba por sobrecarregar a psiquê daquele indivíduo que o experiência com um excesso de estímulos, o que impossibilita que este seja elaborado pelo indivíduo no momento em que de fato acontece. Logo temos que a elaboração do trauma só poderá ser realizada pelo indivíduo que o experienciou em um momento posterior ao do evento traumático. Porém trata-se de uma elaboração problemática, uma vez que a memória de natureza traumática não se apresenta como uma memória flexível, de caráter narrativo, mas sim como uma memória de caráter fixo, recorrente, que assombra o traumatizado. O trauma traz consigo, como vimos, diversos sintomas, que se manifestam geralmente após um período de incubação da experiência traumática, como por exemplo, a chamada “compulsão à repetição”, ou seja, a tendência por parte dos indivíduos traumatizados de reencenarem determinadas atitudes, ou terem pensamentos e sonhos recorrentes, que os levam subitamente de volta à cena traumática; a fixação no trauma, além da dissociação e do recalçamento das memórias traumáticas, que contribuem ambos para a natureza não maleável destas mesmas memórias.

Neste contexto, teóricos como Seligmann-Silva (2008, 2000, 2011, 2013) e Caruth (1995, 2013, 2016) evidenciam que o processo que busca simbolizar as memórias fixas, traumáticas, de forma a elas se tornarem memórias de caráter narrativo, flexíveis, capazes de serem integradas ao todo das memórias que compõem a vida do indivíduo se torna essencial para que seja alcançada uma possível “superação” do trauma. Contudo este processo de elaboração da memória fixa do trauma em memória narrativa também traz consigo seus próprios questionamentos, uma vez que tem como efeito fazer com que a primeira perca, ao menos em parte, seu teor de incompreensibilidade, que, em muitos casos, é uma parte tão fundamental de toda a experiência traumática quanto os fatos que ocorreram, especialmente em se tratando de grandes catástrofes históricas, como, por exemplo, a *Shoah*. Este impasse nos

leva então ao paradoxo entre o calar e o falar, no qual há o reconhecimento de que o alcance da própria linguagem muitas vezes ficaria aquém da imensidão do evento que procura narrar, mas que ao mesmo tempo aponta para a necessidade que os indivíduos que passaram por tais experiências profundamente traumáticas tem de poder expressá-las de alguma maneira, e muitas vezes não só buscando aliviar seus sofrimentos pessoais, mas, principalmente no caso das narrativas do trauma que pertencem também à literatura de testemunho, também apontar para uma injustiça que busca por reconhecimento no campo histórico e, se possível, também por alguma reparação.

No caso do romance *Herztier*, este impasse se apresenta como uma narrativa do trauma não só por causa de sua temática focada nas feridas causadas pela ditadura totalitária romena, mas por meio de recursos literários que, em conjunto, confluem para apresentar no texto uma performance dos sintomas traumáticos, tais como: (i) o uso recorrente da repetição em termos de temas, imagens e metáforas, que evoca a “compulsão à repetição” de natureza traumática, como no caso do conceito de *Herztier*, que permeia todo o texto; (ii) a presença na obra de diversas instâncias de intertextualidade, seja com relação às outras obras da própria autora como também com relação às obras de outros autores e até com outros gêneros literários, que tornam o texto especialmente auto-reflexivo; (iii) a relação problemática que a narrativa estabelece com relação a própria presença física tanto do corpo humano e quanto dos objetos que o circundam através, por exemplo, do uso da particularização, evidenciando a visão distorcida da percepção impactada pelo trauma, (iv) o uso recorrente da parataxe, demonstrando um rompimento das relações de causalidade no interior do texto e (v) a estrutura fragmentada do romance, repleta de lapsos e saltos cronológicos, além da forma como esses fragmentos se relacionam de maneira muitas vezes associativa, se aproximando das dissociações e recalques que compõe as memórias afetadas pelo trauma. Cabe também apontar, neste contexto, que *Herztier* é igualmente um livro que aborda as perdas sofridas pela sua narradora, perdas estas que encontram eco na biografia de sua autora, como pudemos evidenciar por meio das inúmeras alusões no texto que ligam as figuras dos personagens Kurt e Georg as dos escritores de etnia alemã Roland Kirsch e Rolf Bossert, e que se manifestam principalmente por meio de relações intertextuais estabelecidas, por exemplo, na forma de citações não marcadas de fragmentos de poemas de Bossert no romance, cuja autoria é atribuída ao personagem Georg, e por meio de vários dos ensaios autobiográficos da autora, como, por exemplo *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden werden wir lächerlich* (Se nos calamos, tornamo-nos incômodos – Se falamos, tonamo-nos ridículos, 2003) e entrevistas com Müller, como a

publicada em livro com o título *Mein Vaterland war ein Apfelkern* (2014), que, ao apresentarem reflexões acerca do processo de criação literária de Müller, em diversas instâncias explicitam as aproximações destes dois personagens à biografia destes amigos arruinados pela ação da *Securitate*.

Contudo, ao apresentar uma reconstrução do trauma em seu texto, tanto ao nível formal, apresentando uma performance dos sintomas traumáticos em termos de sua estrutura, quanto ao nível de seu conteúdo, que aborda a perseguição política sofrida por um grupo de dissidentes em meio a um contexto histórico totalitário, Müller também imprime ao seu romance certo teor testemunhal, ainda mais levando em consideração que *Herztier* se apresenta como uma autoficção. Como vimos, grande parte das obras tidas como pertencentes a dita literatura de testemunho podem ser consideradas narrativas do trauma, muito embora nem toda narrativa do trauma seja, necessariamente, uma obra testemunhal no sentido estrito de ser originada através da narrativa feita por um tésite ou supérstite, conforme os termos utilizados por Agamben (2008). No caso do romance *Herztier* o processo de elaboração estética do texto realizado pela autora através da ficcionalização de sua experiência biográfica, que é um procedimento característico da autoficção, faz com que não possamos considerá-lo um testemunho no sentido mais direto do termo. Entretanto, tampouco a obra é completamente despida de elementos testemunhais, uma vez que não deixa de denunciar a violência e a injustiça de um determinado contexto histórico real, além de ter como base de sua elaboração justamente uma ressignificação literária experiência vivida por sua autora.

Ao escolher a autoficção como seu procedimento de escrita, Müller toma uma decisão deliberada de tornar opacas as fronteiras entre sua própria experiência biográfica e a elaboração literária ficcional. Contudo o procedimento autoficcional não é adotado neste romance a fim de criar um pretenso distanciamento entre o leitor e a experiência da violência totalitária. Pelo contrário, trata-se de um procedimento cuja como finalidade é justamente a de aproximar o leitor desta realidade através da *erfundene Wahrnehmung*, ou seja, da percepção inventada, que estaria, por sua vez, preocupada com uma Verdade que estaria impressa nos sentimentos e sensações experienciados pelo indivíduo quando do evento traumático e, portanto, que iria para além dos fatos como eles ocorreram. Para Müller esta Verdade da percepção seria a única a que ela teria de fato acesso, pois só através dela seriam filtradas todas as suas experiências e toda a sua identidade. A autora procura então recriar esta Verdade da percepção através da linguagem literária, como meio de representar o sofrimento provocado pela violência extrema com

profundidade, mas evitando, ao máximo possível, sublimar completamente seus efeitos por meio desta mesma elaboração estética, ou mesmo propor uma superação total de suas feridas.

Em *Herztier*, acompanhamos as reflexões da narradora sobre seu próprio passado em um processo através do qual ela procura transformar a memória fixa da experiência traumática em memória narrativa, e, portanto, elaborar o trauma vivido na Romênia. O final do romance, que é também o seu começo, com a narradora sentada diante das fotos de Kurt, observando em especial a última delas, uma imagem inócua do Capitão Pjele com um saco na mão e uma criança na outra, contudo nos mostra que o trauma da violência totalitária não é completamente elaborado e resolvido ao longo da narrativa, em parte por causa de sua própria intensidade excessiva, mas em parte também porque a justiça contra os torturadores não foi feita de maneira efetiva na Romênia pós-Ceaușescu.

Um exemplo de como a Romênia ainda reluta em se confrontar com seu passado traumático mais recente é o fato de que a criação do *Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității* (Conselho Nacional para o Estudo dos Arquivos da Securitate ou CNSAS), que hoje possibilita o acesso para estudiosos e antigos perseguidos políticos aos registros feitos pela polícia política e seus espiões, só foi levada a bom termo em 1999, ou seja, uma década após a queda do regime de Ceaușescu, e mesmo assim sobre forte pressão por parte da União Europeia. Contudo, mesmo com a criação do CNSAS o acesso a esses arquivos ainda é, até hoje, muitas vezes dificultoso, o que provavelmente se deve, ao menos em parte, ao fato do CNSAS estar sobre o controle do *Serviciul Român de Informații* (Serviço de Inteligência Romeno ou SRI), que foi criado em 1990 utilizando não só os equipamentos e as instalações da antiga *Securitate*, mas também parte de seu pessoal. A própria Müller (2012, p. 47-48) relata só ter conseguido ter acesso a seus arquivos em 2004 depois de inúmeros pedidos e mesmo assim a autora afirma com certo sarcasmo que o arquivo ao qual teve acesso era “[...] um trabalho de fôlego da velha Securitate em nome do SRI, que teve dez anos para “trabalhar” nele. E não se pode chamá-lo maquiado: o arquivo está absolutamente depurado.” (MÜLLER, 2012, p. 48)¹⁰⁴, o que é indicativo de uma contínua falta de transparência do governo romeno no tratamento destes documentos históricos. Müller (2014, p.142-146) da mesma forma aponta que na Romênia os antigos membros da *Securitate* não foram impedidos por lei de exercer nenhuma profissão, inclusive na esfera política, após a queda da ditadura de Ceaușescu e que a

¹⁰⁴“Die Akte ist ein Machwerk der alten Securitate im Namen des SRI. Zehn Jahre hatte dieser alle Zeit, um daran zu »arbeiten«. Frisieren man es nicht nennen, die Akte ist regelrecht entkernt.” (MÜLLER, 2011a p.48)

grande maioria deles não sofreu qualquer punição pelas múltiplas violações que cometeram no exercício de suas funções.

Temos, portanto, que as representações da violência totalitária, mais especificamente daquela que caracterizou o contexto da ditadura romena sob o governo de Ceaușescu (1965-1989), não só integram a narrativa de *Herztier*, como se dão através de recursos literários que, em conjunto, compõe estruturalmente uma narrativa do trauma. Por elencar o trauma como forma de representar a violência totalitária e, portanto, focar sua narrativa nas implicações desta violência sobre os indivíduos por ela marcados, Müller procura em *Herztier* dar voz não só a uma dor individual, mas também a uma dor de amplitude histórica que ainda se encontra muito presente e ainda pouco elaborada na Romênia. A escolha de Müller pela autoficção como procedimento de escrita, com sua relação ambígua entre ficção e autobiografia, tornada ainda mais pungente pelo uso de sua técnica da “percepção inventada”, atua neste contexto como mais um fator para aproximar o leitor da experiência do trauma como este foi vivenciado “na pele” e conflui para dar ao texto seu teor testemunhal. Desta forma, podemos afirmar que trabalho poético de Müller em *Herztier* é também um trabalho ético, não só contra o esquecimento desta parte sombria da história da Romênia, mas contra aqueles que caminham pelo mundo fazendo cemitérios por onde passam.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Zahar. 2009.

ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade.” In: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70. 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Editora Boitempo. 2008.

ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras. 8ª reimpressão. 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34. 2015

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza.” In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense. 2011. p.114-119.

BOZZI, Paola. “Facts, fiction, autofiction, and surfiction in Herta Müller’s work.” In: *Herta Müller: Politics and Aesthetics*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2013. p. 109-129.

BOYLE, Claire. *Consuming Autobiographies: Reading and Writing the Self in Post-war France*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing. 2007.

BRANDT, Bettina; GLAJAR, Valentina. “Introduction”. In: *Herta Müller: Politics and Aesthetics*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2013. p. 1- 12.

CARUTH, Cathy. “Trauma and Experience: Introduction”. In: *Trauma: Explorations in Memory*. Org. CARUTH, Cathy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1995. p. 3-12.

CARUTH, Cathy. “Recapturing the Past: Introduction” In: *Trauma: Explorations in Memory*. Org. CARUTH, Cathy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1995. p. 151-157.

CARUTH, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2013.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2016.

DELETANT, Dennis. *Hitler's Forgotten Ally: Ion Antonescu and His Regime, Romania 1940-1944*. New York: Palgrave Macmillan. 2006.

DOUBROVSKY, Serge. "O último eu". In: *Ensaio sobre a Autoficção*. Org. NORONHA, J.M.G. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014. p. 111-125.

EDDY, Berverley D. "A mutilated fox fur: examining the contexts of Herta Müller's imagery in *Der Fuchs war damals schon der Jäger*" In: *Herta Müller*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 84-98.

EKE, Nobert Otto. "Macht nichts, macht nichts, sagte ich mir, macht nichts": Herta Müller's Romanian Novels. In: *Herta Müller*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 99- 116.

EKE, Nobert Otto. "Zeit is geblieben/Zeit ohne Zeit". Chronotopische Konstruktionen im Werk Herta Müllers. In: *Herta Müller und das Glitzern im Satz: Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*. Org: DEEG, C, J. WERNLI, M. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2016. p. 53- 71.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. "Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho." In: *Revista Criação & Crítica*, n.4. São Paulo: USP. abr/2010 p.91-102. Disponível: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790>> ISSN:1984-1124

FELMAN, Shoshana. "Educação em crise, ou as vicissitudes do ensino". In: *Catástrofe e Representação*. Org. NESTROVSKI, A., SELIGMANN-SILVA, M. São Paulo: Escuta. 2000 p. 13- 71.

FELMAN, Shoshana. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. São Paulo: Edipro. 2014.

FREUD, Sigmund. "Conferência XVIII: A fixação no trauma, O inconsciente, 1917." In: *Sigmund Freud: obras completas*. vol. 13. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 364-381.

FREUD, Sigmund. "Além do princípio do prazer." In: *Sigmund Freud: obras completas*. vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras. 2010. p. 162-239.

FREUD, Sigmund. “Introdução à psicanálise das neuroses de guerra”. In: *Sigmund Freud: obras completas*. vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras. 2010. p. 382-388.

FREUD, Sigmund. *O homem Moisés e a religião monoteísta: três ensaios*. Porto Alegre: LP&M Editores. 2013.

FRIEDRICH, C. J; BRZEZINSKI, Z. K. *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*. Massachusetts: Harvard University Press. 1965.

GASPARINI, Philippe. “Autoficção é o nome de que?” In: *Ensaio sobre a Autoficção*. Org. NORONHA, J.M.G. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014. p.181-221.

GINZBURG, Jaime. “Autoritarismo e Literatura: A História como Trauma.” In: *Revista Eletrônica Vidya*. [on-line]. Santa Maria: Centro Universitário Franciscano de Santa Maria, v. 33, 2000. p. 43-52. Disponível na internet <<http://www.periodicos.unifra.br/index.php/VIDYA/article/view/533>>ISSN 2176-4603.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp. 2012.

GLAJAR, Valentina. “The presence of the Unresolved Recent Past: Herta Müller and the *Securitate*.” In: *Herta Müller*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 49-63.

HAINES, Brigid. MARVEN. Lyn. “Introduction.” In: *Herta Müller*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 1-15.

HAINES, Brigid. “Die akute Einsamkeit des Menschen: Herta Müller’s Herztier.” In: *Herta Müller: Politics and Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska press. 2013. p. 85-108

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética: volume IV*. São Paulo: Edusp. 2004.

HITCHINS, Keith. *A Concise History of Romania*. New York: Cambridge University Press. 2014.

HOBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª Edição, 26ª reimpressão. 2003.

HOORN, Tanja van. "Tarnkappen Geheimsprachen, Schmuggelware: Gedicht-V/Zerstörung in Herta Müllers Roman *Herztier*." In: *Herta Müller und das Glitzern im Satz: Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*. Org: DEEG, C, J. WERNLI, M. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2016.p.151-164.

KOHL, Katrin. "Beyond Realism: Herta Müller's Poetics." In: *Herta Müller*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p.16-31

KUNZE, Thomas. *Nicolae Ceaușescu: eine Biographie*. Berlin: Ch. Links Verlag. 2000.

LECARME, Jacques. "Autoficção: um mau gênero?" In: *Ensaio sobre a Autoficção*. Org. NORONHA, J.M.G. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014. p. 67-110.

LEJEUNE, Philippe. "O pacto autobiográfico." In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. NORONHA, J.M.G. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014. p. 15-55.

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

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra. 2016.

LI, Shuangzhi. "Vom Herzen zum Tier und wieder zurück. Eine Untersuchung zur vielseitigen Tiergestaltung in Herta Müllers *Herztier*." In: *Herta Müller und das Glitzern im Satz: Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*. Org: DEEG, C, J. WERNLI, M. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2016.p.93-110.

LINZ, Juan J. *Totalitarian and Authoritarian Regimes*. London: Lynne Rienner Publishers. 2000.

LINZ, Juan J.; STEPAN, Alfred. *Problems of Democratic Transition and Consolidation: Southern Europe, America and Post-Communist Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1996.

JEANELLE, Jean-Louis. "A quantas anda a reflexão sobre a autoficção." In: *Ensaio sobre a Autoficção*. Org. NORONHA, J.M.G. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014. p.127-162.

MARVEN, Lyn. *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German: Herta Müller, Libuše Moníková, Kerstin Hensel*. Oxford: Oxford University Press. 2005.

MARVEN, Lyn. "Life and literature: Autobiography. Referentiality and Intertextuality in Herta Müller's work". In: *Herta Müller*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 204-223.

MÜLLER, Herta. "Wie Wahrnehmung sich erfindet." In: *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch Verlag. 1991. p.9-31.

MÜLLER, Herta. "Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt." In: *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch Verlag. 1991. p.33-55.

MÜLLER, Herta. "In der Falle." In: *In der Falle: drei Essays*. Göttingen: Wallstein Verlag. Zweite Auflage. 2009. p.5-24.

MÜLLER, Herta. "Em cada língua estão sentados outros olhos." In: *O Rei se inclina e mata*. 2013b. p.9-40.

MÜLLER, Herta. "O rei se inclina e mata." In: *O Rei se inclina e mata*. 2013b. p. 43- 76.

MÜLLER, Herta. "Se nos calamos, tornamo-nos incômodos – Se falamos, tornámo-nos ridículos." In: *O Rei se inclina e mata*. 2013b. p. 79- 108.

MÜLLER, Herta. "In jeder Sprache sitzen andere Augen." In: *Der König verneigt sich und tötet*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 6.Auflage. 2010a. p.7-39.

MÜLLER, Herta. "Der König verneigt sich und tötet." In: *Der König verneigt sich und tötet*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 6.Auflage. 2010a. p. 40-73.

MÜLLER, Herta. "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich" In: *Der König verneigt sich und tötet*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 6.Auflage. 2010a. p. 74-107.

MÜLLER, Herta. "Cristina e seu Simulacro ou O que (não) consta nos arquivos da Securitate." In: *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio*. São Paulo: Globo. 2012. p. 42-82.

MÜLLER, Herta. "Cristina und ihre Attrappe, oder, Was (nicht) in den Akten der Securitate steht." In: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München: Carl Hanser Verlag. 2011a. p.42-75.

MÜLLER, Herta. “Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis” In: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München: Carl Hanser Verlag. 2011a. p. 7-21.

MÜLLER, Herta. “Toda palavra conhece algo do círculo vicioso” In: *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio*. São Paulo: Globo. 2012. p. 7-21.

MÜLLER, Herta. *Fera d'alma*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Editora Globo. 2013a.

MÜLLER, Herta. *Herztier*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 6. Auflage. 2015.

MÜLLER, Herta. *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 5. Auflage. 2010b.

MÜLLER, Herta. *Niederungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2011b.

MÜLLER, Herta. *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 3. Auflage. 2013c.

MÜLLER, Herta. *Mein Vaterland ist ein Apfelkern*. München: Carl Hanser Verlag. 2014.

NORONHA, Jovita M. G. “Apresentação”. In: *Ensaio sobre a Autoficção*. Org. NORONHA, J.M.G. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014. p. 7- 20.

PETERSEN, Jens. “The history of the concept of totalitarianism in Italy.” In: *Totalitarianism and Political Religions*. Ed: MAIER, H. New York: Routledge Taylor & Francis Group. 2004. p. 3-21.

RIBEIRO, António Sousa. “Introdução: a representação da violência e a violência da representação.” In: *Representações da Violência*. Org.: RIBEIRO, A. S. Coimbra: Almedina. Edição do Kindle. 2012. Locais do Kindle 73-607.

RUDGE, Ana Maria. *Trauma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas.” In: *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia da PUC-Rio. v. 20, 2008. p. 65-82.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Entrevista a Márcia Tiburi.” In: *Trama Interdisciplinar*. São Paulo: Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, v.2 – n.1. 2011. p. 8-18. Disponível na internet <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3963>> ISSN 2177-5672.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Auschwitz: história e memória”. In: *Revista Pro-posições*. [on-line] Campinas: Faculdade de Educação Unicamp. vol.1. n. 5. julho/2000. p. 78-87. Disponível na internet < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8644045/11489> > ISSN 1980-6248.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Introdução”. In: *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Org. SELIGMANN-SILVA, M. São Paulo: Editora Unicamp. 2013. p. 7- 44.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da questão: a literatura do trauma”. In: *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Org. SELIGMANN-SILVA, M. São Paulo: Editora Unicamp. 2013. p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. In: *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Org. SELIGMANN-SILVA, M. São Paulo: Editora Unicamp. 2013. p. 59-88.

SEMPRÚN, Jorge. *Literature or Life*. New York: Penguin books. 1997.

THE NOBEL FOUNDATION. *Herta Müller – Facts*. 2009. Disponível na internet <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/muller-facts.html>

TURNER, Charles. “Arendt and Totalitarianism.” In: *The Anthem Companion to Hannah Arendt*. Ed: BAEHR, P. e WALSH, P. London: Anthem Press. 2017. p.25-48.

VAN DER KOLK, Bessel A., VAN DER HART, Onno. “The intrusive past: the flexibility of memory and the engraving of trauma.” In: *Trauma: Explorations in Memory*. Org. CARUTH, Cathy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1995. p. 158-182.

WHITEHEAD, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2004.

WINCKELMANN, Johann J. “On the Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks.” In: *Winckelmann writings on art*. Ed: IRWIN, D. New York: Phaidon. 1972. p. 61- 85.