

HERTA MÜLLER ARTESÃ DE PALAVRAS: PELA REIVINDICAÇÃO DE SEUS VERSOS-COLAGENS EM CENA

KARINA VILELA VILARA*
ELITZA BACHVAROVA**

RESUMO

Este artigo busca traçar algumas características fundamentais da poética da escritora romeno-alemã Herta Müller. Partindo de seus escritos autobiográficos, onde ela elabora seu processo de composição poético, pretende-se chegar aos versos. Ao abordar sua poesia e o apelo visual intrínseco às colagens, visa-se mapear elementos fundamentais do processo criativo da autora e como ele acaba se tornando singular quando analisado sob as lentes da criação estética. Contudo, vale ressaltar o caráter ético que perpassa toda a discussão aqui proposta. Dessa forma, a presença da poeta nas discussões contemporâneas de poética viria a contribuir para o debate acerca das novas manifestações e formas que a poesia assume e suas consequências.

PALAVRAS-CHAVE: Herta Müller. Poesia romena. Poesia alemã. Montagem poética.

INTRODUÇÃO

Em pleno fulgor do século XXI, a poesia progressivamente tomou novos rumos que rompem com a antiga forma primordial que a caracteriza, o verso distribuído em esquemas métricos preestabelecidos. O início das rupturas formais, na história da literatura ocidental, pode ser assinalado

* Mestranda em Ciência da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: k.vilela.vilara@gmail.com ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5734-7414>

** Professora adjunta no Departamento de Letras Orientais e Eslavas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: elitzabachvarova@letras.ufrj.br ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1043-135X>

a partir de Baudelaire, no século XIX, e da importante publicação de seus poemas em prosa, *Le Spleen de Paris* (1869). Depois, a icônica obra de Mallarmé, *Um lance de dados* (1897), propõe um poema-partitura¹ que incorpora na própria estrutura o naufrágio, com versos dispostos espaçadamente pelas páginas. Já no século XX, testemunhar-se-á o experimentalismo poético em suas variadas e vigorosas florações. Muitos nomes podem ser citados dentro dessa cena. No Brasil, o movimento concreto da poesia foi um grande exemplo de projeto autoral e tradutório de vanguarda. O processo de montagem ganhou um protagonismo profícuo e crítico. Contudo, tal cânone da última metade do século XX, que compreende múltiplos autores, entre eles os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e alguns poetas que foram traduzidos para o português do Brasil, exclui um nome de elevada importância para o fim do século passado e o atual: Herta Müller.

Nascida em 1953 em uma região rural da Romênia, ao mesmo tempo que faz parte de uma minoria étnica alemã daquele país, Müller traz consigo e, conseqüentemente, em sua produção, tensões de uma parte do globo conturbada no contexto pós-Segunda Guerra Mundial. A parte oriental da Alemanha encarna o testemunho por duas vias: a que presenciou o holocausto e a que viveu a realidade dos campos de trabalhos forçados da União Soviética (GULAG)². A inserção de Herta Müller na literatura de expressão alemã ganha repercussão pela quebra de um silêncio – parte constitutiva da sua obra – que assolou um determinado período daquela metade do século XX. Além disso, ela traz questões ainda muito recentes para a história do continente europeu de um modo geral,

¹ “A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e adjacentes, dita sua importância na emissão oral e a disposição na pauta média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou o descer da entonação”. (MALLARMÉ, 2017, p.87).

² Sistema criado para disciplinar opositores do regime da União Soviética e que atingiu seu ápice de terror e repressão durante o governo Stálin. O sistema durou um período de aproximadamente 30 anos (1930-1960), deixando um número exorbitante de vítimas e mortos devido às condições as quais eram submetidas. No âmbito da literatura de testemunho, um dos nomes mais referenciais, além de Alexander Solzhenitsyn, é o do escritor russo Varlam Chalámov, que narra a experiência em Kolimá, conhecido como a “Auschwitz” da União Soviética.

projetando-se como escritora incontornável para entender o território além-mar em escalas que vão até à atualidade.

A relevância da escritora romeno-alemã reside menos na inserção dentro das vanguardas e mais na singularidade que o trabalho acrescenta às discussões relativas à montagem poética. Uma vez ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 2009, hoje temos acesso a títulos significativos de sua produção, como a coleção de ensaios *O rei se inclina e mata* e o célebre romance *Tudo o que tenho levo comigo*. Sua obra poética, porém, ainda não foi traduzida nem publicada até o presente ano no Brasil. Dessa forma, este artigo busca trazer alguns pontos cardeais que mapeiam seu traço poético a partir dos textos em prosa, e com eles problematizar a ausência de seus versos, frutos de um trabalho criativo único.

A *sphragis* de Herta Müller, no âmbito da linguagem e evocação semântica, lança luz às coisas pequenas, aos objetos rotineiros e às ervas daninhas, concedendo-lhes destaque por meio do esculpir, ou entalhar em verbo, das palavras e das coisas. Em um gesto próximo ao barroco, os detalhes que a autora dá a ver evocam grandes temas, como a experiência durante o regime da ditadura de Ceausescu na Romênia. Assim, a criatividade que Herta Müller explora na poesia está também, necessariamente, ligada ao viés ético, perpassado pela memória de um tenebroso período político.

Sua marca, em termos de montagem visual, está próxima do surrealismo ou mesmo do cinema. Ela faz, materialmente, fragmentos poéticos. Sua obra será um corpo, uma coisa real e física, em outras palavras: presença. Ao evocar o estrato visual, o leitor é engajado de forma dinâmica à obra, ele é por ela convocado em uma irrefutável psicagogia. Buscamos, portanto, fazer reluzir aspectos caros à poesia de Herta Müller e reivindicar seu lugar nas discussões literárias.

PALAVRA COMO MATÉRIA-PRIMA

Ao tomar como ponto de partida alguns ensaios da coletânea publicada em 2013, observam-se construções essencialmente poéticas nos

textos em prosa. Cabe ressaltar que a classificação, em enquadramentos literários, dos textos pode ser problematizada dentro da categoria “ensaio”³, já que mescla mecanismos inventivos com poemas que interrompem a narrativa e a integram. De início, a prosa da escritora alemã se apresenta como uma espécie híbrida que poderia ser qualificada, arriscamos propor, também como “conto”. Além disso, é interessante frisar que os textos reunidos, de uma forma geral, mobilizam temas que não variam substancialmente – em termos de enredo – ao longo do livro, mas que são desdobrados, em cada conto, até às últimas consequências. O desdobrar que Herta Müller explora é tecido pelos fios da linguagem e das reflexões acerca da língua.

O cenário, que mantém tradições em um país multiétnico, ergue-se no vilarejo de origem alemã localizado na região do Banato na Romênia, lugar onde a escritora nasce e passa a maior parte da infância e juventude. Lá, naquele local, ela recolhe os elementos essenciais de sua literatura, abordando a aldeia para além da condição de pano de fundo descritivo, promovendo-a à fonte da qual sua palavra jorra e, em algumas passagens, a personagem encarnado. A família também desempenha papel produtivo nas obras, não apenas no plano biográfico, que consequentemente influencia a escrita dita “autobiográfica”, mas como nascente de impressões artísticas. Desse modo, vê-se que a infância opera como condutora das narrativas e se qualifica como uma das figuras de pensamento primordiais da poética da autora.

O primeiro conto, *Em cada língua estão fincados outros olhos*, que abre a coletânea inicia-se pela seguinte oração: “Na língua do vilarejo – assim me parecia quando criança – as palavras pousavam, em todas as pessoas ao meu redor, diretamente sobre as coisas que elas designavam” (MÜLLER, 2013, p. 9). Logo no trecho, defrontamo-nos com os elementos,

³ Blume (2013) referir-se-á à essa produção como “ensaios poetológicos”, textos, de longa tradição na literatura de língua alemã, proferidos em universidades na ocasião de seminários de poética. Dessa forma, pontua-se aqui que temos consciência de tal tradição. Contudo, considerando o âmbito inventivo-crítico-formal da narrativa em prosa, julgamos, neste artigo em especial, mais interessante referirmo-nos a eles como “contos”.

mencionados anteriormente, caros da escrita da autora: o vilarejo, a infância e as palavras. Na simples abertura, sintetizam-se motivos que ela desenvolverá em detalhes. Em seguida, a narradora apresenta a dinâmica do uso das palavras (da língua) no vilarejo, que se manifesta de maneira automatizada (maneira da facilitar a convivência entre os habitantes), sem que haja “[...] frestas através das quais pudessem olhar por entre palavra e objeto e tivessem de cravar os olhos no nada, como se saíssem de sua pele deslizando para o vazio” (MÜLLER, 2013, p. 9). Ela, porém, rompe com a lógica instaurada do emprego mecânico dos vocábulos, ofertando, por meio da arte, uma fresta em que se possa olhar entre a palavra e o objeto, e nela problematizar tal relação. O movimento que Herta Müller propõe não é o da palavra que pousa sobre a coisa, mas da palavra que quer ser a coisa através da metamorfose da experiência da linguagem. A proposição se torna mais evidente na passagem a seguir:

Eu comia folhas e flores para que se assemelhassem à minha língua. Eu queria que nos parecêssemos, pois elas sabiam como se vive e eu não. Eu as chamava pelo nome. O nome “cardo-leiteiro” tinha mesmo de ser a planta espinhenta com o leite nos caules. Mas a planta não gostava do nome, ela não atendia por ele. Tentei com nomes inventados: “costela-de-espinho”, “pescoço de agulha”, nos quais não aparecia nem “cardo” nem “leite”. No engano de todos os nomes falsos diante da planta verdadeira, abria-se a fenda para o vazio. (MÜLLER, 2013, p.13)

O esforço de transubstanciação da palavra é evidente. O que se coloca em jogo é mais a tentativa do que sua realização. Dentro do quadro da memória, somos transportados às primeiras experimentações da narradora com a linguagem. Ela testa palavra e coisa, como quem veste uma boneca, a fim de encontrar a vestimenta perfeita, que não é alcançada, abrindo a “fenda para o vazio”. Ademais, a primeira parte do trecho chama a atenção, quando em um ato de comer folhas e flores, ela intenta transformar partes vegetais em parte de seu próprio corpo, a língua. Nesse caso, parece que há uma metáfora instaurada que lança uma

reflexão antecipatória: o ato de comer folhas e flores para tentar fazer com que a língua incorpore aquela natureza seria o próprio ato de nomear na tentativa de fazer com que a palavra seja a coisa.

Aos poucos, constata-se que seu processo de discussão acerca da linguagem não é simples. Entretanto, vale frisar que ele não se delinea por meio de discursos filosóficos. Dentro de uma prosa de caráter narrativo fragmentário – que oscila entre diversos eventos fora de uma ordem cronológica linear –, Herta Müller lança suas considerações em forma de metáforas, como uma espécie de cientista delas. O que evoca a colocação de Arendt (2008, p.179) no ensaio sobre Walter Benjamin: “[...]as metáforas são os meios pelos quais se realiza poeticamente a unicidade do mundo”.

Sem abandonar a sensibilidade da infância, a relação com a linguagem também é o meio pelo qual se manifesta a subjetividade da narradora, como ela é tocada pelo universo que a envolve – tendo em conta o turbulento contexto histórico-político no qual se insere. A sucessão das cenas descritas acompanha um fluxo de movimento duplo, espacial e temporal. Ela atravessa momentos diferentes do passado e caminha por lugares do vilarejo, às vezes lugares da Alemanha após sua emigração, estabelecendo conexões entre espaços, objetos, instantes e o sentimento que se apodera dela em determinada situação. Todavia, mesmo estabelecendo uma íntima conexão com a língua, as palavras nem sempre conseguem expressar o que atravessa a narradora. Observemos:

Não é verdade que há palavras para tudo. Também não é verdade que sempre se pensa em palavras. Até hoje há muitas coisas que não penso em palavras, não as encontrei não no alemão do vilarejo, não no alemão cidadão não no romeno, não no alemão oriental ou ocidental. E em nenhum livro. Os meandros interiores não coincidem com a linguagem, eles nos levam a lugares onde as palavras não podem permanecer. Muitas vezes é o decisivo, sobre o que não se pode dizer mais nada, e o impulso de falar a respeito é bem-sucedido porque ele passa ao longe. A crença de que falar destrincha os emaranhados só conheço do ocidente. [...] O que pode a fala? Quando a maior parte da vida

não está mais em ordem, também as palavras despencam. (MÜLLER, 2013, p.16)

Herta Müller é uma poeta que, dada a totalidade de sua obra, penetra surdamente no reino das palavras e não ignora os silêncios que existem em tamanho local, silêncios que incorporam aquilo que pelas palavras não pode ser expresso e que, ainda assim, se faz eloquente em um texto. Por isso, salienta-se que, do mesmo modo que trabalha com a palavra, ela trabalha com a não-palavra, com essa “fenda para o vazio”. Nessa direção, a narradora do conto afirma que não há palavras para tudo. Embora tenha passado pela apreensão de certos idiomas distintos, o alemão do vilarejo, mais tarde o alemão oficial, depois o romeno, que a permite entrar em contato com a sociedade pela primeira vez, o léxico dessas línguas faz-se insuficiente diante dos “lugares onde as palavras não podem permanecer”. Quais são esses lugares? O espaço da vida tirada da ordem, onde, segundo a narradora, as palavras despencam.

A palavra quebra-se, despenca, na medida em que a violência existe como pano de fundo. O silêncio em sua obra é produto da brutalidade do presente que testemunha, mas é também fruto da presença da palavra, que se faz um rito. Nela, vê-se dois tipos de violência, a que recebe como herança e a que lhe é infligida pelo regime político. O silêncio-herança é, inicialmente, descrito como o que impera no cotidiano da vida no vilarejo, “[...]trabalho pesado como carregar sacos, arar, capinar, ceifar com a foice era uma escola do silêncio. O corpo estava empenhado demais para consumir-se com a fala.” (MÜLLER, 2013, p.10). Esse tipo de silêncio soa a nossos ouvidos, intuitivamente, como passagens que descrevem o personagem Fabiano no romance *Vidas Secas*, que, tendo por destino imposto a dura realidade da seca, não domina o expressar-se em palavras, uma vez que à sua vida lhe é ditada a expressão do corpo por meio do trabalho físico.

Mas o silêncio do vilarejo também era o da solidão. A eu lírico dos contos encontra-se habitualmente sozinha, vagando pelas paisagens vazias e amplas da região, os milharais, a linha do trem, a torre d’água. Ali o espaço

se apodera de maneira que as pessoas se apagam, e por ele são devoradas. No conto *Se nos calamos, tornamo-nos incômodos – se falamos, tornamo-nos ridículos*, há a associação do silêncio com a morte e, assim, este ganha uma forma mais precisa. “Onde se fala o tempo todo, a morte não está debaixo, mas atrás da vida” (MÜLLER, 2013, p.81), aponta-nos a autora. Adiante, ela enumera lugares do vilarejo em que a morte, personificada como uma entidade, aguarda-a e a espreita. A solidão do povo que habitava o pequeno pedaço de terra romena era indissociável da presença da morte. Devemos considerar que o período no qual escreve é o que segue o fim da Segunda Guerra Mundial. A Romênia era um país arrasado etnicamente e politicamente, a sociedade camponesa havia sido esmagada. A palavra é furtada e reduz o silêncio, motivado pelo que não pode ser dito, a um segredo vergonhoso. Além disso, Herta Müller faz parte de um grupo de minoria alemã no país, que se juntou ao nazismo. Ela, contra todas as possibilidades, é uma sobrevivente.

A organização que segue os três primeiros contos que compõem a reunião publicada pela Editora Globo é, de certa maneira, fecunda no que tange as temáticas levantadas pela escritora romeno-alemã. No primeiro, ela ilustra sua relação com as palavras e a compreensão da linguagem. No segundo, *O rei se inclina e mata*, desenvolve-se a história, formada por inúmeros eventos, sobre como a palavra “rei”, que será associada à imagem do ditador, adentrou sua existência. Já no terceiro, ela aborda o silêncio como objeto integrante da própria vida. Apesar de resumidos dessa forma, todos os contos dissertam, em suma, sobre a experiência dos anos de juventude. Rosvitha Blume, ao trazer um rico panorama acerca do autobiografismo na literatura de Herta Müller, aponta que a indissociabilidade entre vida e obra na autora é uma de suas assinaturas:

Vida e escritura se fundem de maneira indissolúvel em toda sua obra. Seu trabalho com a linguagem é um trabalho incessante com as suas vivências desde a mais tenra infância, passando pelos anos em que viveu sob ditadura de Ceausescu na Romênia, até o início e a atual vida na Alemanha. (BLUME, 2013, p.57)

Portanto, os procedimentos estéticos do qual faz uso na elaboração da obra são colhidos na vida, de maneira que ultrapassam o limite dos temas e dos enredos, e usam a transposição dela para dar sustentáculo aos escritos. A ambígua relação com a língua, Müller a sente na pele. O silêncio, sente-se no corpo. As ressonâncias do ditador, também.

Outro vestígio basilar em sua poética é o papel singular que os objetos ocupam em uma cena, pontuava Müller (2013, p. 17): “[...] desde sempre dei importância aos objetos. Sua aparência tanto fazia parte da imagem das pessoas que os possuíam, quanto as próprias pessoas”. Objeto é uma presença, uma forma de dar contorno ao real. Defendemos a hipótese de que, atravessados pelo silêncio e diluídos no espaço tanto geográfico quanto histórico, os personagens são testemunhados pelos objetos e, assim, quando se fazem presentes por meio destes, ganham uma existência a mais. Um exemplo elucidativo do procedimento pode ser citado pela figura do pai que conhecemos a partir de alguns acessórios:

Quando meu pai havia falecido o hospital me entregou sua prótese dentária e seus óculos. Em casa, numa gaveta da cozinha, entre os talheres, encontravam-se suas menos chaves de fenda. Enquanto ele vivia minha mãe dizia quase todos os dias que aquele não era lugar para ferramentas, que ele as tirasse dali. Depois que ele estava morto eles ainda permaneceram lá por anos. (MÜLLER, 2013, p.17)

O excerto afora ilustrar a figura estilística que, no lugar de fundir palavra e objeto, funde pessoa e objeto, responde a um possível questionamento sobre onde reside o tom poético de Herta Müller, onde ele se aloja. Ao invés de narrar, a partir de fatos e informações, a morte do pai, ela o diz pelos objetos que o médico lhe entrega, uma prótese dentária e um par de óculos. Não é o evento que atinge o leitor, uma comoção causada pela mera morte do pai da narradora em primeira pessoa. O *páthos* se manifesta pelo que é evocado na brecha que não capta inteiramente o que aconteceu. A sugestão de algo é colocada ali e toma forma pela sua não explicação. Ora, não seria essa lógica em que opera o verso? Estrutura

mínima do poema que com poucas “linhas” diz muito; que é sintética em mecanismo e profunda em extensão semântica.

Outrossim, os objetos são ressignificados, não dizem mais respeito aos vocábulos que os designam em estado de dicionário. “Prótese dentária”, “óculos”, “chaves de fenda”, por certo, sugere a autora, passarão a significar outras coisas mais que meras próteses, óculos e chaves de fenda. Afinal, significassem apenas o que seu nome indica, as chaves de fenda poderiam ser removidas, como o eram habitualmente, da gaveta da cozinha. O romance *Tudo o que tenho levo comigo* é inteiramente construído sob tal método. O protagonismo das coisas é salientado desde o título dos capítulos. Trata-se de retratos da experiência do campo (GULAG), com base nas memórias do amigo e poeta Oskar Pastior, evocados por partes ínfimas daquela realidade, mas que trazem em si toda a força discursiva do sofrimento vivido. Nele, o relato é uma colagem dos objetos que irão conferir algum sentido à existência naquelas condições. Os objetos são uma lembrança de que ainda é possível sobreviver e, no final, sobrevivem.

Ao tomar o partido das coisas, o poeta Francis Ponge também faz cintilar em sua poesia uma constelação de objetos. Ele desautomatiza o olhar habitual para o que está ao redor. Apesar de apresentar um viés outro, com ele aprendemos a propor definições para as coisas que circundam os homens de maneira que extrapolem as usuais. Herta Müller utiliza esse recurso seguindo uma linha ética e politicamente engajada, tentando reestabelecer uma ordem digna em um mundo que se encontra pobre de significações. Ponge, na obra *Métodos*, ao falar sobre seu processo criativo, faz uma declaração que poderia ser prontamente aplicada ao processo de Müller:

Qualquer pedregulho, este por exemplo, que apanhei outro dia no leito do rio Chiffa, me parece dar margem a declarações inéditas do maior interesse, pois muito bem: este pedregulho, porque o concebo como objeto único, me faz experimentar um sentimento particular, ou talvez antes um complexo de sentimentos particulares. Trata-se, em primeiro lugar, de me dar conta do fato. Neste ponto, vão dar de ombros e denegar todo e qualquer interesse desses exercícios, porque,

como me dizem alguns, não há nada aí que seja do homem. E o que poderia haver? Mas há algo do homem até agora desconhecido do homem. (PONGE, 1997, p.37)

No pensamento, encontram-se chaves para compreender o método da escritora romeno-alemã, dentro do espectro da importância que dá aos objetos na obra. Herta Müller, assim como Ponge, aponta para a singularidade intrínseca às coisas sem perder de vista a banalidade rotineira que lhes é parta também, que facilmente se perde na linguagem utilitária onde a palavra é como moeda de troca entre significante e significado. A escritora retira os itens, ou as pequenezas da natureza, de sua condição de insignificância perante a vida. E nesse gesto, à luz do poeta francês, revoga o que é próprio do homem, sua singularidade, por vezes roubada ou desconhecida. Naturalmente, o movimento feito por ela é uma forma de resistência contra regimes totalitários.

MADEIRA, MONTAGEM E COLAGEM

Diante da discussão levantada até então, cabe examinar como as características mapeadas na literatura de Müller imprimem-se no *corpus* poético. Sua poesia é antes de tudo visual, recorrendo a recortes e colagens. Referir-se aos poemas da autora como meros textos escritos em verso absolutamente não os contempla. Portanto, este artigo também se responsabiliza pela introdução de um imaginário acerca de seus poemas. Intenta-se aqui construir uma ligação entre o nome da poeta e sua obra, como acontece quando um leitor de poesia se depara com o nome “Mallarmé” e de imediato projeta uma breve imagem do poema *Um lance de dados* na mente.

Por meio de alguns repositórios on-line, tem-se acesso a imagens dos poemas e aos áudios da autora recitando-os. Hoje, a dimensão sonora da poesia tem um forte apelo promovido principalmente pelos recursos audiovisuais de nossa era. Contar com a leitura em voz pelos escritores possibilita uma melhor compreensão dos mecanismos formais como pausas, entonação, rimas, assonâncias, aliterações, entre outros. A poesia

na contemporaneidade não só pensa a si mesma como reflete sobre o espaço em que será performada e por quais meios elabora-se sua tessitura. Se antes a métrica ditava a essência, no último século a palavra-chave para compreendê-la é: montagem – processo. O poema paulatinamente estreita as fronteiras com as outras esferas da arte. Posto isso, atentemos para um poema de Herta Müller:

FIGURA 1: POEMA NO.492 (DER LÖFFELBIEGER SAGT)



Fonte: Lyric Line⁴

⁴ Disponível em: <https://www.lyrikline.org/en/poems/no-492-der-loeffelbieger-sagt-2993>
 Acesso em: 27 set. 2022.

As palavras, recortadas de jornais e revistas, adquirem, na maneira como são dispostas, destaque. Ao passo que são retiradas de materiais impressos aleatórios, elas não se uniformizam. A não uniformização dessas palavras gera no poema alguns efeitos promovidos pelas diferentes cores, fontes e tamanhos. Vemos também à direita, no canto superior, a presença de uma imagem. Os recursos visuais veiculam uma mensagem indissociável do poema, eles são parte da obra. As palavras assim coladas poderiam ser como cacos de um vaso que se quebrou um dia. As partes adquirem tamanhos desiguais e tornam o todo fragmentário. Os poemas também podem associar-se aos conhecidos brinquedos de criança, os caleidoscópios. A página, nesse caso, é um aparelho óptico que brinca com possíveis combinações de cores e formas, que apraz o olho com fantásticas imagens que variam de acordo com o reflexo da luz.

Herta Müller coleciona palavras, hábito que começou com outros intuitos. Ela recorta-as e as guarda em gavetas, que serão uma espécie de inventário de vocábulos. A escritora entra em detalhes sobre o método de composição poética no conto *O rei se inclina e mata*:

Depois comecei a recortar palavras de jornal. Inicialmente não tinha o objetivo de fazer rimas. A intenção no começo era apenas dar um alô aos amigos nas minhas muitas viagens, colocar algo próprio no envelope e não cartões-postais que fotógrafos haviam retratado com as lentes patrióticas locais. Durante a leitura do jornal no trem, colava algum fragmento de imagem e palavra sobre um cartão em branco ou uma, duas frases: “a teimosa palavra PORTANTO”, ou: “Se de fato existe um lugar, ele toca o desejo”. Somente a perplexidade com o que palavras soltas de jornal podem render trouxe o rimar consigo. Há tempo já recortava palavras também em casa. Ao acaso, como me parecia, elas estavam sobre a mesa. Comecei a observá-las e surpreendente muitas rimavam. (MÜLLER, 2013, p.60)

Na curta descrição do método, ela nos conta que o começo de suas montagens poéticas tinha por objetivo o envio de cartões-postais, que pudessem servir como símbolos de solidariedade aos amigos, que estabelecessem uma cumplicidade nas mensagens e rompessem com a

estética patriótica habitual dos cartões. O apelo visual dita a tônica de seus poemas desde a origem. O aspecto sonoro, todavia, não é ignorado. Encarando as palavras, as rimas passam a se apresentar à poeta e daí começam as experimentações do jogo do visual com o sonoro. Ao ser questionada sobre o processo de escrita em uma entrevista, ela responde: “[...]uma colagem deve ter um ritmo, alguma qualidade musical, um som verbal; deve soar certa quando verbalizada, deve haver rima – escondida no todo que dita a batida” (tradução nossa)⁵. O caleidoscópio do poema produz imagens e sons.

Paralelamente ao primeiro conto, quando a narradora escreve sobre as experimentações com a linguagem, a tentativa de comer folhas e flores para transformar nelas a língua, neste ela discorre sobre as experimentações com a poesia e nos fornece um relato rico em sutilezas do processo criativo de uma artista que usa a palavra com matéria-prima. Em outra passagem, ela narra que durante a infância costumava visitar com seu avô a casa de um velho amigo cujo ofício era a marcenaria. Encantada com o aposento repleto de móveis diversos como berços, camas, mesas e até caixões, ela assinala: “Para mim, o marceneiro era um sabe-tudo. Aos meus olhos ele fazia o mundo. Ficou claro para mim que o mundo não era feito de céus vaguejantes e de campos de milho como relva, mas sempre da mesma madeira” (MÜLLER, 2013, p. 49). Assim como o marceneiro era capaz de dar forma ao mundo utilizando como matéria-prima a madeira, compreendemos que a poeta Herta Müller realiza trabalho análogo na medida em que dá forma ao universo, às experiências e às infinitas singularidades utilizando a palavra como matéria.

O último aspecto de montagem que se levanta aqui é a materialização do silêncio. Se vimos como Herta Müller mantém uma relação tão próxima dos vocábulos e isso se manifesta na forma em que seus poemas são concebidos, resta analisar brevemente a não palavra também matriz

⁵ “A collage must have rhythm, some musical quality, verbal sound; it must sound right when verbalized, must have rhyme – hidden in the whole thing that sets the beat”. Disponível em: https://www.academia.edu/40239417/_Each_Word_Aquires_Each_Own_Personality_Herta_Müller_Talking_about_Her_Collages. Acesso em: 28 set. 2022.

de significados relevantes para compreender sua obra. Para a investigação do silêncio matéria, valemo-nos do primeiro poema que aparece em seu discurso proferido na ocasião da premiação do Prêmio Nobel de Literatura⁶:

FIGURA 2: POEMA *HIER TANZEN PUNKTE SAGTE BEA*



Fonte: Franfurter Allgemeine⁷

⁶ Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/muller/lecture/>. Acesso em: 27 set. 2022.

⁷ Disponível em: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/herta-muellers-nobelpredlesung-jedes-wort-weiss-etwas-vom-teufelskreis-1902079/verbeugung-vor-dem-1902711.html>. Acesso em: 27 set. 2022.

A fim de ilustrar um aspecto importante para nossa argumentação, faz-se pertinente trazer a tradução do poema para o português, empreendida no semestre passado no âmbito de oficinas de tradução realizadas, em conjunto, com estudantes de Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)⁸ sob a coordenação do professor doutor Marcelo Jacques de Moraes. Chegou-se à seguinte versão:

Pontos dançam aqui diz Bia
você adentra uma taça de leite de longa haste
tecidos em branco um reservatório verde acinzentado de zinco
estão de acordo perante a entrega
quase todos os materiais
veja aqui
eu sou o percurso de trem e
a cereja na saboneteira
nunca fale com homens estranhos
e nem através da central.⁹

Logo chama-nos a atenção o sentido cifrado do poema, a informação não fica clara, e a conexão lógica para possíveis interpretações não se manifesta rapidamente. O estranhamento, além de ser identificado na semântica, é expresso pela sintaxe. A falta de conectivos ou pontuação causa um efeito de não entrelaçamento entre as frases-versos, como em: “pontos dançam aqui diz Bia/ você adentra uma taça de leite de longa haste” ou “a cereja na saboneteira/nunca fale com homens estranhos”. O que está em jogo na totalidade do poema? Tentar esboçar um resumo sobre seu conteúdo, de fato, é desafiador. Entretanto, se considerarmos sua natureza fragmentada em recortes, chegamos a espaços produtivos.

⁸ A tradução deste poema contou com a imprescindível colaboração de Pedro Henrique Boquimpani de Moura Freitas, discente do Curso de Graduação em Letras (port.-alemão) da UFRJ.

⁹ Disponível em: <https://www.lapofran.com.br/post/poema-do-discurso-do-nobel-herta-müller> Acesso em: 27 set. 2022.

Alguns lugares podem ser localizados através das imagens propostas: o trem do vilarejo, os homens estranhos como referência ao serviço secreto, assim como a central, o reservatório de zinco ligado à fábrica em que trabalhou como tradutora durante o período em que se recusou a colaborar com o serviço secreto. Em outros pontos, testemunha-se uma dança de objetos que, a princípio, nos soam como aleatórios, mas, quando colocados em cena, ganham uma significação própria: uma taça de leite de longa haste, tecidos brancos, a cereja na saboneteira...

Conclui-se, portanto, que o poema deve ser lido em sua estranheza. A sintaxe que suprime pontuação e conectivos interrompe a conexão entre imagens, instaura um tipo de silêncio. O corte abrupto é instituído também pelo recurso da colagem que não permite uma leitura, de primeira, que seja fluida. Hesita-se nas palavras, tropeça-se nelas, e assim parece que cada uma tem uma vida própria, independente do todo da obra. O silêncio está na falta de informação entre as cenas e os eventos. Herta Müller apenas os lança no texto da prosa ou no texto da poesia sem que estejam explicados. Ao mesmo tempo que reluzem e cintilam, em aspectos que variam de cor e fonte, elas, as palavras, revogam sua independência e impõem pausas no discurso.

CONCLUSÃO

Nesta sucinta exposição, buscou-se explorar a poética carregada de detalhes e ricas figuras de pensamento de Herta Müller, que ainda permanece timidamente resguardada da cena da poesia contemporânea. No cenário da poesia brasileira, tão marcado pelos frutos do movimento concreto, desde os irmãos Campos e Décio Pignatari até Arnaldo Antunes e André Vallias, por exemplo, pouco se levantou o nome da poeta romeno-alemã dentro da fortuna crítica disponível em indexadores e repositórios acadêmicos.

A incipiente pesquisa desenvolvida até o momento não considerou estudos comparados entre sua obra e a de poetas nacionais, o que seria

muito fecundo. A partir de diálogos com referenciais conhecidos, algumas especificidades possivelmente apareceriam com mais vigor. Pois, embora explore os potenciais visuais da poesia, seu projeto é fortemente ligado com a singularização da experiência coletiva do trauma no leste europeu. Sua estética não é pautada por uma ideologia formalista, que bebe na fonte dos poetas de vanguarda russos – como fazem os concretistas brasileiros no período dos anos 1950 e 1960. Tampouco liga-se a um projeto influenciado pela cultura pop e os elementos do marketing.

Em suma, procuramos esboçar uma introdução à poesia de Müller, evocada por meio de características presentes nos textos em prosa disponíveis em português. A força de sua palavra move inúmeras questões e levanta temas que não devem deixar de ser discutidos, como a liberdade dos homens, transfigurados em palavras, que se tornam únicas dentro de sua poesia, recortadas e coladas por sua mão em um trabalho realmente inovador. A poeta do século XX-XI não escreve versos, ela toca e molda o papel, na cola, nos jornais, encosta nas letras, e não se abstém de imprimir, assim, a sua assinatura, que é a própria vida.

HERTA MÜLLER ARTISAN OF WORDS: A CLAIM FOR HER VERSE-COLLAGES TO BE IN SCENE

ABSTRACT

This article aims to explore important features of the poetics of the Romanian-German writer, Herta Müller. Beginning with her autobiographical writings on the basis of which she elaborates her own process of poetic composition, our aim is to extend the analysis to include her verses. By approaching her poetry and the visual appeal intrinsic to collages, we seek to identify key elements of the author's creative process that account for the idiosyncrasy of her poetics. Bearing in mind the ethical consideration in our analysis of aspects of Müller's *oeuvre*, we have tried to explore the importance of the poet in the contemporary cultural scene with respect to novel forms of poetic manifestation which have emerged.

KEYWORDS: Herta Müller. Romanian poetry. German poetry. Poetic montage.

HERTA MÜLLER, ARTESANA DE LA PALABRA: POR LA REIVINDICACIÓN DE SUS VERSOS EN ESCENA

RESUMEN

Este artículo trata de rastrear algunas características fundamentales de la poética de la escritora rumano-malasia Herta Müller. Partiendo de sus escritos autobiográficos, donde elabora su proceso de composición poética, se pretende llegar a los versos. Al abordar su poesía y el atractivo visual intrínseco a los collages, se pretende cartografiar elementos fundamentales del proceso creativo de la autora y cómo éste acaba singularizándose cuando se analiza bajo las lentes de la creación estética. Sin embargo, conviene subrayar el carácter ético que impregna todo el debate aquí propuesto. Así, la presencia del poeta en las discusiones contemporáneas sobre poética contribuiría al debate sobre las nuevas manifestaciones y formas que asume la poesía y sus consecuencias.

PALABRAS CLAVE: Herta Müller. Poesía rumana. Poesía alemana. Montaje poética.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *Walter Benjamin (1892-1940)*. In: ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDÉN, Lovisa. Literary testimonies and fictional experiences. *Studia Phaenomenologica*, v. 21, p.197-223, 2021.

BACHVAROVA, Elitza. Dilemas de responsabilização política: lembrando o passado/policiando o passado. In: ALVES, Gracilda, SANTOS, Anna Beatriz Esser dos. *Política e identidade: discussões historiográficas*. Rio de Janeiro: Autografia, 2015. p.218-247.

BLUME, Rosvitha. Herta Müller e o ensaísmo autobiográfico na literatura contemporânea em língua alemã. *Pandaemonium*, v. 16, n. 21, p. 48-78, 2013.

HAINES, Brigid. Humanity in dark times: Hannah Arendt and Herta Müller. *German Life and Letters*, v. 73, n. 1, 2020.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

MÜLLER, Herta. *O rei se inclina e mata*. São Paulo: Globo, 2013.

MÜLLER, Herta. *Tudo o que tenho levado comigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

SELIGMAN-SILVA, Marcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, v. 20, n.1, p.65-82, 2008.

Submetido em 30 de setembro de 2022

Aceito em 14 de dezembro de 2022

Publicado em 29 de janeiro de 2023
