



Esta obra possui uma Licença

[Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/13730>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v17i28.13730>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 17 | N. 28 | Jan-Jun, 2023, pp. 245-256

Submissão: 14/11/2022 | Aprovação: 11/03/2023



O SABER SOBRE A VIDA E A ESCRITA AUTO/BIOGRÁFICA¹

KNOWING ABOUT LIFE AND SELF/BIOGRAPHIC WRITING

Rosani Ketzer UMBACH  

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)²

Resumo: Este ensaio relaciona a escrita auto/biográfica de dois autores europeus com as reflexões acerca do “saber sobre a vida” e do “escrever entre mundos”, de Ottmar Ette. Partindo da análise dos livros *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio* e *O rei se inclina e mata*, da escritora romeno-alemã Herta Müller e *Os emigrantes*, do escritor alemão emigrado para a Inglaterra W.G. Sebald, pretende-se verificar nessas assim chamadas “literaturas sem morada fixa” (Ette), as relações que se estabelecem entre o conhecimento da vida baseado na experiência vivida “entre mundos” e a escrita auto/biográfica nas obras desses escritores.

Palavras-chave: Biografia; Autobiografia; Memória; Resistência; Sobrevivência.

Abstract: *This essay relates the auto/biographical writing of two European authors to the reflections on “knowing about life” and “writing between worlds”, by Ottmar Ette. Based on the analysis of the books *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio* and *O rei se inclina e mata*, by the Romanian-German writer Herta Müller and *Os emigrantes*, by the German writer emigrated to England W.G. Sebald, it is intended to verify in these so-called “literatures without a fixed address” (Ette), the relationships established between the knowledge of life based on the experience lived “between worlds” and the auto/biographical writing in the works of these writers.*

Keywords: *Biography; Autobiography; Memory; Resistance; Survival.*

¹ Este trabalho faz parte do projeto de pesquisa intitulado «Figurações da memória em histórias de vida», apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil

² Doutora em Neuere Deutsche Literatur (1997), pela Freie Universität Berlin, Alemanha, com bolsa CAPES/DAAD, com Pós-Doutorado Eberhard-Karls-Universität Tübingen, UNI TÜBINGEN, Alemanha. Professora Titular de Literatura no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (DLEM) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFSM). Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq - 1C. E-mail: rosani,umbach@ufsm.br

Nos ensaios que compõem os seus livros *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio* (2011)³ e *O rei se inclina e mata* (2003)⁴, a escritora romeno-alemã Herta Müller desenvolve um «ensaímo autobiográfico» (Blume, 2013) que alia conhecimentos denominados por Ette (2015) como *Lebenswissen* [saber sobre a vida] e *Überlebenswissen* [saber sobre a sobrevivência], configurando uma escrita como transgressão e resistência aos poderes de um estado ditatorial, a Romênia, de onde ela emigrou para a Alemanha em 1987. Da mesma forma, ainda que por outros motivos, a emigração também foi uma experiência vivida pelo escritor alemão W.G. Sebald, que em sua obra *Os emigrantes* (1992)⁵ traz à tona justamente as biografias de quatro emigrados, alguns dos quais sofreram a perseguição nazista.

O livro de Sebald traz as histórias de vida de quatro homens que viveram exilados de seus países de origem e que, de alguma forma, sucumbiram à experiência do desterro na velhice. Por meio de uma escrita híbrida que mescla histórias reais e fantasia, Sebald preserva a memória dessas personagens com as quais teve contato em algum período de sua vida, compondo narrativas de resistência contra o esquecimento.

Essas histórias de vida resistem não só ao apagamento da memória, mas também ao progresso acelerado e aos desdobramentos da história da humanidade que levaram a mortes e destruição. Posicionando-se de modo crítico diante dos acontecimentos, narradores semelhantes a Sebald tentam resgatar as histórias dessas quatro vidas atribuladas por desterro, trauma e melancolia.

Os livros de Herta Müller baseiam-se em experiências pessoais. *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio* contém dezoito ensaios autobiográficos, entre os quais algumas palestras e conferências proferidas pela escritora, discursos de agradecimento aos prêmios recebidos, incluindo o Nobel de Literatura em 2009, além dos registros, em forma de denúncia, de suas recordações da ditadura comunista liderada por Nicolae Ceausescu na Romênia (1965-1989). Por conter relatos de suas experiências com o regime ditatorial, a narrativa está vinculada a uma memória individual, contudo também à coletiva, pois agrega relatos de amigos e familiares, além das percepções adquiridas no contexto social. Essas percepções revelam-se ainda mais concretas ao se considerar uma obra anterior de Herta Müller, publicada originalmente em 2003, intitulada *O rei se inclina e*

³ Em Alemão: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2013. Desta edição são extraídas as citações neste artigo, com tradução livre para o Português de minha autoria.

⁴ Em Alemão: *Der König verneigt sich und tötet*. 6. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, 2010. Desta edição são extraídas as citações neste artigo, com tradução livre para o Português de minha autoria.

⁵ Em Alemão: *Die Ausgewanderten*. 15. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, 2015. Desta edição são extraídas as citações neste artigo, com tradução livre para o Português de minha autoria.

mata, em que as narrativas são atravessadas por um discurso que contém não apenas a sua perspectiva como também a do outro.

Nesse livro, constituído de nove ensaios autobiográficos, Herta Müller conta a história de sua infância e juventude em um povoado isolado na Romênia, cujos habitantes ainda cultivavam a língua alemã de seus antepassados. Memórias relacionadas à família e à vida cotidiana sob a ditadura são entremeadas por reflexões e autoquestionamentos, também no que diz respeito à língua materna dentro de um país com outra língua, adquirida por ela somente anos depois, quando se muda para estudar na cidade próxima ao vilarejo, onde a língua oficial (estrangeira) do regime é confrontada com sua vivência particular, resultando em uma busca por novas formas de expressão para escrever sobre a experiência de sobreviver à ditadura.

Tanto na obra de Sebald como na de Herta Müller, longos trechos das narrativas baseiam-se em memórias de personagens, e alguns dos fatos narrados têm lastro histórico. Mas, como lembra Aleida Assmann (2006, p. 124), no procedimento de transcrição de memórias sempre podem ocorrer alterações, deslocamentos e desvios. É preciso, portanto, levar em conta que memórias fazem parte de uma dimensão subjetiva de percepções e experiências e que não é possível transpô-las diretamente para uma narrativa. Para Assmann, entre experiência e memória há um espaço insuperável que alguns autores, por exemplo a escritora alemã Christa Wolf, procuram evidenciar em suas obras: “A conscientização crítica, agnóstica sobre a distância e a discrepância entre <impressão> e <expressão> é a base de sua sensibilidade artística e acompanha também seu próprio trabalho de memória com reflexões sobre as possibilidades e limites da representação literária.” (ASSMANN, 2006, p. 124 – tradução livre)⁶

A evidenciação desse espaço insuperável entre experiência e memória pode ser igualmente observada nas obras de Herta Müller e de W.G. Sebald, mesmo que eles escrevam para preservar a memória de seus compatriotas, dos quais alguns são também desterrados. Essas narrativas auto/biográficas assemelham-se com a biografia da escritora Rahel Varnhagen (1771-1833) escrita por Hannah Arendt, conforme o estudo de Ottmar Ette sobre estas autoras. Ainda que Arendt tenha firmado com o leitor um pacto biográfico no prefácio de seu livro, ela expõe suas próprias experiências de vida, remetendo-as, contudo, “em primeiro plano àquilo que a capacita a escrever essa biografia” (ETTE, 2015, p. 187): a experiência do exílio que Arendt tem em comum com Rahel

⁶ No original: “Das kritische, ja agnostische Bewusstsein für die Distanz und Diskrepanz zwischen <Eindruck> und <Ausdruck> ist Grundlage ihrer künstlerischen Sensibilität und begleitet auch ihre eigene Erinnerungsarbeit mit Reflexionen über Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Darstellbarkeit.”

Varnhagen. Com base na experiência de abandonar a língua materna e sobreviver no estrangeiro, “ela retraza o próprio caminho, o caminho do próprio no alheio” (Id., *ibid.*).

Essa experiência do desterro, de se sentir estrangeiro e isolado também é comum aos quatro biografados do livro de Sebald. Chegando à velhice, são eremitas vivendo em meio à decadência, sem passado nem futuro, desconsolados pelas perdas, traumatizados pela guerra. Da mesma forma que Herta Müller em suas obras, W.G. Sebald configura uma escrita auto/biográfica que incorpora a própria experiência e o saber sobre a vida e a sobrevivência, mas que não busca espelhar-se a si mesmo, e sim expressar experiências comuns que dizem respeito aos seres humanos de modo geral. Desse saber sobre a vida resultam narrativas, muitas vezes baseadas em figurações da memória, com foco em histórias de vida que se relacionam a experiências pessoais e coletivas com períodos históricos de crise e rupturas, tão comuns no século XX.

Em seu livro intitulado *SaberSobreViver: a (o)missão da filologia*, Ottmar Ette (2015, p. 14) parte da premissa de que a literatura é um reservatório de conhecimentos sobre a vida. Na concepção do autor, o termo alemão *Lebenswissen* refere-se a um “saber da vida”, que contempla tanto um «saber sobre a vida» como um “saber da vida sobre si mesma”, “tanto um saber enquanto componente essencial da vida (e do sobreviver) quanto também enquanto qualidade fundamental da vida em geral”, ou seja, pode-se entendê-lo como “noção de modelo para a vida e como apreensão descritiva da vida, sendo de importância inestimável aqui a autorreferencialidade e a autorreflexividade de todos os processos do saber sobre a vida”. Essa “apreensão descritiva da vida” constitui o cerne da literatura de escritores como Herta Müller e W.G. Sebald, em cujas obras é possível constatar a perspectiva do saber sobre a vida e da sobrevivência.

Trata-se de um saber que não se reduz a teorias sobre a vida como aquelas elaboradas pelas ciências naturais, mas que inclui uma dimensão estética, conforme pensada por Ottmar Ette (2015, p. 14): “A dimensão estética da escrita não se limita a ser ornamento, mas é, justamente pelo caráter de inconclusão dos processos de significação que ela desencadeia ou está por desencadear, um *saber sobre a vida* que se apresenta sob forma narrativa.” (*Grifo no original*). Trata-se, portanto, de uma escrita auto/biográfica que leva em conta a fragmentariedade e provisoriidade do saber e dos bens simbólicos em constante mutação no mundo contemporâneo envolvido em processos transculturais que não se enquadram em uma lógica única: “O saber sobre a vida está atrelado aqui a experiências de vida específicas, mas nunca a uma única lógica; pelo contrário, esse conceito contém exatamente a capacidade (útil à sobrevivência) de poder pensar e proceder segundo diversas lógicas *ao mesmo tempo*.” (ETTE, 2015, p. 14 – *Grifo no original*)

Nessa linha de raciocínio, Ette (2015, p. 14-15) defende o papel da literatura e das artes na aquisição do saber: “conquista-se o saber sobre a vida não apenas por meio de experiências concretas em contextos de vida imediatos, mas também por meio da produção e recepção de bens simbólicos, das mais diferentes formas de apropriação da arte e da literatura”. Ao afirmar que não é apenas a experiência concreta que contribui para o saber sobre a vida, Ette enfatiza a importância da produção, circulação e consumo de bens culturais e simbólicos, entre os quais a literatura, que “pode ser entendida, nas suas mais diversas formas de escrita, como mídia de armazenamento de saberes sobre a vida, uma mídia interativa, e que ao mesmo tempo se transforma” por ter a “capacidade artística de enriquecer as coerências por meio de decoerências – entendidas na teoria quântica como superposições e emaranhamentos” (ETTE, 2015, p. 15).

Associações e emaranhamentos caracterizam a obra de W.G. Sebald, que cria um interessante entrelaçamento de biografia, autobiografia e história, o que lhe permite escrever tanto sobre o que realmente aconteceu como também sobre o que inventou. Ele narra suas viagens e conversas que teve para reconstruir as histórias de vida de seus biografados, mas também descreve a sociedade em que viviam os respectivos protagonistas. O resultado é uma imagem diacrônica de eventos históricos, que não se concentra apenas no personagem principal, mas também mostra a estrutura social, abrangendo todo o contexto político e cultural. Essa concepção de narrativa biográfica gera representações literárias em que o protagonista é configurado em conformidade com as condições e conexões sociais existentes em sua época.

Do ponto de vista da recepção de bens culturais e simbólicos, uma das características mais evidentes da obra de Sebald é a incorporação de materiais externos em suas narrativas, como o uso de fotografias em preto e branco. Trata-se, em grande medida, de imagens pouco nítidas que mais sugerem do que mostram situações ou pessoas. As fotos não contêm legendas e estão inseridas dentro da narrativa como se fossem complementos das descrições, mas devido à falta de nitidez não fornecem detalhes a quem as observa. Talvez sua função seja a de simular a autenticidade das narrativas ou, ao contrário, a de questionar a veracidade daquilo que o senso comum entende como documento, a exemplo da fotografia. É o que faz o narrador da biografia de Max Ferber, ao descrever a manipulação realizada em uma fotografia da queima de livros na Praça Residência em Würzburg no ano de 1933 (SEBALD, 2015, p. 270-271).

Além da utilização de fotografias, outro aspecto interessante na obra de Sebald é a frequente referência a filmes, por exemplo, a qual tem o efeito de acentuar o discurso do narrador. Com a mescla

de várias citações fílmicas, tanto marcadas como não marcadas, os textos constituem uma rede de referências impregnada de intertextualidade e intermedialidade.

O discurso sebaldiano de mídia fílmica sugere um trabalho de reflexão e de múltiplas associações. Sebald é visto pela crítica como coletor de indícios e fragmentos, como selecionador e artesão que reconstrói as histórias de vida de seus biografados, alguém preocupado em “escavar e lembrar”⁷ para resgatar a memória dos que estão sendo esquecidos. Nessa concepção de escrita, nessa arqueologia da memória, intertextualidade e intermedialidade constituem elementos importantes da narração.

Em termos gerais, designa-se como intermedialidade o processo de transposição de fronteiras entre as mídias (RAJEWSKY, 2002, p. 12). No âmbito da literatura, trata-se da influência que um texto literário pode receber de uma mídia diferente. A intermedialidade seria o equivalente da intertextualidade em relação a tudo que atravessa as fronteiras midiáticas (Id, p. 44), dependendo se o conceito de texto é abrangente ou não. Se for concebido em sentido amplo, pós-estruturalista, como em Julia Kristeva, em que qualquer estrutura cultural é um texto, então a diferença entre mídia e texto torna-se obsoleta e, portanto, qualquer texto é sempre intertextual (Id., p. 49). Em sentido restrito, porém, o conceito de texto abrange apenas o meio literário, e a intertextualidade refere-se à relação entre dois ou mais textos.⁸ Por sua vez, a intermedialidade transpõe as fronteiras entre diferentes mídias, entre as quais a textual. Para Rajewsky, no caso da intermedialidade, pode existir tanto uma relação intertextual, que exige métodos de análise intertextuais, como também uma relação de intermedialidade, que inclui as diferenças entre as mídias. Em sua conceituação de intermedialidade, Rajewsky ainda faz uma clara distinção entre mudança de mídia, combinação de mídia e referências intermediáticas (Id., p. 15s.).

Segundo essa diferenciação, a obra de Sebald apresenta primordialmente o segundo tipo, a combinação de mídia representada pela relação entre texto e fotografia. Trata-se, portanto, do resultado da combinação de duas mídias convencionalmente percebidas como distintas, que estão presentes em sua materialidade (Id., p. 15). Mas a obra *Os emigrantes* também apresenta referências intermediáticas, quando o filme é usado como referência, seja em relação a um determinado produto cinematográfico, seja em relação ao sistema midiático filme como um todo. No entanto, o filme ou

⁷ Alusão ao título “Ausgraben und Erinnern”, de Walter Benjamin. In: _____. *Denkbilder*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

⁸ Para esses casos, Rajewsky sugere o termo “intramedialidade” como termo genérico para as ocorrências de intertextualidade. Cf. Id., p. 12.

um sistema protofílmico é descrito com os meios literários, como que de forma parafraseada, por meio de éfrase (Id., p. 39).

A composição intertextual e intermediática na obra de Sebald é frequentemente descrita pela crítica como bricolagem, termo que remete a Claude Lévi-Strauss (1973) e que designa o procedimento de entrelaçar em um todo o material coletado de diferentes origens midiáticas, ou como um processo de montagem artesanal⁹ das narrativas, que formariam uma rede de associações. Em uma entrevista concedida a Jean-Pierre Rondas em maio de 2001, perguntado sobre as associações que formam juntas uma espécie de rede narrativa acerca do passado e o papel do acaso nessa formação de redes, Sebald explicita o seu procedimento de pesquisa de material para suas narrativas:

Deve-se também provocar o acaso. [...] Dessa forma sempre se encontra coisas muito estranhas, que a gente nunca imaginou, sim, que de modo racional nunca se encontra e com certeza não, quando se pesquisa como nos foi ensinado na universidade, sempre em frente, em linha reta, direita, esquerda, ângulo reto e assim por diante (RONDAS, 2008, p. 357)

De acordo com o autor, não se trata de uma pesquisa com objetivos claramente definidos, incluindo metodologia e cronograma pré-estabelecidos, ao contrário: “Deve-se pesquisar de uma forma difusa. Deve ser um achado, exatamente como um cachorro procura, para lá e para cá, para cima e para baixo, às vezes devagar e às vezes rapidamente” (Id., *ibid.*)¹⁰

Esse rastreamento de indícios e documentos para a reconstrução do passado de seus biografados assemelha-se a uma arqueologia, a um escavamento em busca de objetos, vestígios, cenas que, uma vez encontrados, são inseridos nas narrativas, pois representam como que um memorial para Sebald, conforme relata na já citada entrevista a Rondas: “Para mim esses objetos são memoriais, se se pode dizer isso assim. Nos objetos está condensado algo como história silenciosa, sem palavras. Então, para mim seria importante contar a história desses objetos” (Id., *ibid.*)¹¹

Esse procedimento é adotado por Sebald também em relação à intermedialidade. Os filmes são descobertos ou vistos ao acaso e então inseridos na obra por meio de citações ou descrições de determinada cena. Nem sempre as marcas de inserção são nítidas, às vezes desaparecem em meio à rede de referências ao passado a partir dos objetos encontrados.

⁹ O termo alemão “basteln” é frequentemente usado.

¹⁰ Tradução livre a partir do original: “Man muss den Zufall auch provozieren. [...]. Auf diese Weise findet man immer sehr eigenartige Dinge, mit denen man nie gerechnet hat, ja, die man auf eine rationale Weise nie vorfinden kann und sicher nicht, wenn man recherchiert, wie es einem an der Universität beigebracht wurde, immer geradeaus, rechts, links, rechter Winkel und so weiter. Man muss auf eine diffuse Weise recherchieren. Es soll ein Fund sein, also genau wie ein Hund sucht, hin und her, rauf und runter, manchmal langsam und manchmal schnell”

¹¹ Tradução livre a partir do original: “Für mich sind die Dinge Mahnmale, wenn man das so sagen kann. In den Objekten ist so etwas wie stumme, sprachlose Geschichte kondensiert. Für mich wäre es also wichtig, die Geschichte dieser Objekte zu erzählen”

Um exemplo dessas redes de referências intermediáticas encontra-se já na primeira das quatro narrativas de *Os emigrantes*, intitulada Dr. Henry Selwyn, em que é descrita uma projeção de diapositivos na casa do protagonista, para a qual o narrador e sua mulher são convidados. As imagens apresentadas na projeção são oriundas da última viagem do Dr. Selwyn e seu amigo Edward Ellis, botânico e entomologista, para a ilha de Creta, na Grécia (SEBALD, 2015, p. 26). Na descrição dessa projeção, o narrador vê em um dos diapositivos uma grande semelhança entre Ellis e o romancista e entomologista russo-americano Vladimir Nabokov (1899-1977) em uma fotografia que teria recortado de uma revista suíça alguns dias antes. A referência a Nabokov ocorre com frequência na obra de Sebald, talvez pelas semelhanças que unem a biografia dos dois escritores: além de se dedicarem à escrita literária, ambos emigraram de seus países de origem, ainda que por motivos diferentes, e ambos foram professores universitários de literatura no exílio.

O último diapositivo da projeção apresenta uma imagem do Planalto de Lassithi, que teria impressionado profundamente o narrador, embora este a tenha esquecido até que a imagem é evocada alguns anos mais tarde em um cinema londrino, quando o narrador assiste ao filme *O enigma de Kaspar Hauser* (1974), do diretor alemão Werner Herzog. O filme conta a história de Kaspar Hauser, que passa seus primeiros 18 anos em um calabouço estreito, longe de qualquer contato humano, exceto de um estranho que lhe traz sua comida. Um dia, em 1828, esse estranho leva-o para fora de sua cela, ensina-o a andar e a falar algumas frases e depois o deixa sozinho em Nürnberg. Ele torna-se objeto de curiosidade do público em geral e é exibido em um circo, até que o professor Georg Friedrich Daumer o resgata. Com sua ajuda, Kaspar rapidamente aprende a ler e escrever e desenvolve abordagens pouco ortodoxas para religião e lógica, mas a música é o que mais lhe agrada. Kaspar começa a atrair a atenção do clero, dos acadêmicos e da nobreza, mas é atacado por uma pessoa desconhecida que o deixa com a cabeça ferida, sangrando. Ele se recupera, mas de forma misteriosa é atacado novamente com uma facada no peito - possivelmente pelo mesmo homem que o levou a Nürnberg. Devido à lesão grave, ele cai no delírio, durante o qual ele descreve visões dos nômades berberes no deserto do Saara e morre pouco depois.¹²

Na narrativa de Sebald, é descrita justamente a cena em que Kaspar Hauser, em conversa com seu mentor Daumer, consegue distinguir pela primeira vez entre sonho e realidade, iniciando sua

¹² O filme segue a história de vida de Kaspar Hauser aproximadamente da forma como ela é transmitida no folclore, baseando-se no texto de cartas genuínas, que foram encontradas com Hauser. Muitos detalhes na sequência de abertura sobre o seu encarceramento e libertação estão profundamente enraizados na crença popular, mas são considerados como ficção pelos historiadores e médicos.

história com as palavras: “Sim, me sonhou. Me sonhou do Cáucaso.” (SEBALD, 2015, p. 29)¹³ Logo a seguir, o narrador descreve a cena do filme, detalhando até mesmo o movimento da câmera: “A câmera se move então da direita para a esquerda em um grande arco e nos mostra o panorama de um planalto de aparência bastante indiana, cercado por montanhas”. Nesse cenário, entre arbustos verdes e bosques, erguem-se “as cúpulas de torres ou edifícios de templos com estranhas fachadas triangulares, diapositivos que, na luz pulsante que desvanece a imagem, me lembram sempre de novo as velas das bombas de vento de Lassithi, que, na realidade, nunca vi” (SEBALD, 2015, p. 29).¹⁴

Aqui se percebe que o narrador explicita a associação de uma imagem do Planalto de Lassithi que viu em uma projeção de diapositivos há alguns anos e que teria ficado guardada em sua memória com uma imagem da Cordilheira do Cáucaso do filme *O enigma de Kaspar Hauser*, a que assistiu em um cinema em Londres. Assim, na obra de Sebald o narrador, ao ver o filme, evoca uma lembrança em que dominam sonhos e fantasias.

Além dessas associações intermediárias entre diapositivo e filme, o narrador estabelece ainda relações interliterárias, por exemplo, quando faz referência ao escritor Nabokov em várias de suas narrativas. Essa rede de associações relaciona-se com o modo como atuam as funções psíquicas da memória e enfatizam simbolicamente a procura por rastros e vestígios da vida dos biografados na narrativa de Sebald.

Como se evidencia, a obra incorpora referências ao cinema, à literatura e à cultura das mais diferentes formas, valendo-se da intermedialidade e da intertextualidade, e até mesmo da intratextualidade, quando a menção a Nabokov ressurgiu nas quatro narrativas biográficas que compõem o livro. Aliás, ao analisar a obra de Werner Krauss, Ottmar Ette também constata (2015, p. 117) que: “Intertextualidade e intratextualidade entrecruzam-se com frequência no padrão da trama da escrita autobiográfica.” A obra de Sebald está marcada, assim, pelo saber sobre a vida adquirido não só pela experiência, mas também por meio da recepção de bens culturais.

Ainda que restritas ao aspecto da intertextualidade, essas características são encontradas também nos ensaios autobiográficos de Herta Müller, a exemplo do primeiro que compõe o livro *O rei se inclina e mata*, que leva o título “Em cada língua há um outro olhar”. (MÜLLER, 2010, p. 7)¹⁵

¹³ No original: “Ja, es hat mich geträumt. Mich hat vom Kaukasus geträumt”

¹⁴ No original: “Die Kamera bewegt sich dann von rechts nach links in einem weiten Bogen und zeigt uns das Panorama einer von Bergzügen umgebenen, sehr indisch aussehenden Hochebene, auf der zwischen grünem Gebüsch und Waldungen pagodenartige Turm- oder Tempelbauten mit seltsamen dreieckigen Fassaden aufragen, Follies, die in dem pulsierend das Bild überblendenden Licht mich stets von neuem erinnern an die Segel der Windpumpen von Lasithi, die ich in Wirklichkeit noch gar nicht gesehen habe”

¹⁵ No original: “In jeder Sprache sitzen andere Augen”

Nesse ensaio, a partir de sua experiência com o bilinguismo e o exílio, a escritora tece reflexões sobre a língua materna em comparação com outras línguas e afirma que nunca teria amado sua língua materna por ser a melhor, mas por lhe ser a mais familiar:

Nenhuma língua materna fica dolorida quando suas aleatoriedades ficam visíveis diante de outras línguas. Ao contrário, expor a própria língua diante dos olhos de uma outra leva a uma relação totalmente autenticada, a um amor sem esforço. Eu nunca amei minha língua materna porque ela é a melhor, mas porque é a mais familiar. (MÜLLER, 2010, p. 27)¹⁶

Essa familiaridade instintiva com a língua materna pode tornar-se uma tribulação para intelectuais e escritores condenados ao exílio, como foi o caso de Hannah Arendt, analisado por Ette (2015, p. 239): “A desterritorialização forçada corroborou Hannah Arendt em seu gesto de recorrer à própria língua materna, com a qual ela já desde cedo havia se confrontado minuciosamente e que não pôde ser destruída nem mesmo através da língua do Terceiro Reich”. Apesar de ser a mesma língua dos nazistas, perpetradores dos crimes contra os judeus, Arendt não conseguiu renunciar à sua língua materna.

A tribulação com a língua materna, a língua dos genocidas, também ocorreu com o poeta Paul Celan, mencionado por Herta Müller em seu ensaio (2010, p. 27-28): “Após a aniquilação dos judeus no nacional-socialismo, Paul Celan teve que viver com o fato de que sua língua materna alemã era a língua dos assassinos de sua mãe.” A autora salienta que, mesmo nessa situação desoladora, “Celan não conseguiu desfazer-se dela. Pois na primeira palavra que Celan disse ao aprender a falar, essa língua já estava nela. Foi a linguagem que cresceu na cabeça e assim teve que ficar” Ainda que o poeta fosse poliglota na vida adulta, a língua materna, adquirida desde a tenra infância, se impregnou nele de forma que “Mesmo quando ela cheirava às chaminés dos campos de concentração, Celan tinha que admitir esse idioma como a língua mais íntima, apesar de ter crescido entre iídiche, romeno e russo, e o francês se tornara sua língua cotidiana.”¹⁷

A partir de sua experiência entre mundos e línguas diferentes, Herta Müller chama atenção ainda para o uso político das palavras, ou seja, para a linguagem como prática social ao citar, por

¹⁶ No original: “Es tut keiner Muttersprache weh, wenn ihre Zufälligkeiten im Geschau anderer Sprachen sichtbar werden. Im Gegenteil, die eigene Sprache vor die Augen einer anderen zu halten führt zu einem durch und durch beglaubigten Verhältnis, zu einer unangestregten Liebe. Ich habe meine Muttersprache nie geliebt, weil sie die bessere ist, sondern die vertrauteste”

¹⁷ No original: “Nach der Vernichtung der Juden im Nationalsozialismus mußte Paul Celan damit leben, daß seine deutsche Muttersprache die Sprache der Mörder seiner Mutter war.” [...] “Auch in dieser kalten Schneise hat Celan sie nicht abschütteln können. Denn im allerersten Wort, das Celan beim Sprechenlernen sagte, saß diese Sprache schon drin. Sie war das in den Kopf gewachsene Sprechen und mußte es bleiben.” [...] “Auch als sie nach den Schornsteinen der Konzentrationslager roch, mußte Celan diese Sprache als intimsten Zungenschlag zulassen, obwohl er zwischen dem Jiddischen, Rumänischen und Russischen aufgewachsen war und das Französische zu seiner Alltagssprache wurde”

exemplo, o termo *Heimat* [pátria, terra natal], do qual se apropriaram tanto os conservadores habitantes suábios dos povoados na Romênia como também os que ela designa como funcionários e lacaios da ditadura: “Povoado natal como germanidade hipócrita e estado natal como obediência acrítica e medo cego da repressão.” (MÜLLER 2010, p. 29)¹⁸ Nesse contexto, a escritora enfatiza que a língua, em qualquer lugar, sempre foi e é um território político, pois ela é inseparável daquilo que as pessoas fazem umas com as outras, e chega à conclusão que em cada língua, em cada modo de falar, existe um outro olhar (MÜLLER 2010, p. 39), isto é, uma outra visão de mundo.

Compreendendo a língua como território político, e sendo essa a ferramenta de trabalho de escritores, Herta Müller denota a interrelação entre estética e política em sua escrita. Essa seria uma característica central não somente de seus romances e contos, mas também de seus ensaios, conforme aponta o estudo de Blume (2013, p. 78): “seu ensaísmo apresenta-se aqui como uma textualidade híbrida, em que a narração da experiência pessoal, do autobiográfico, do privado, alimenta um dizer sobre a criação literária e sobre as suas condições em regimes de opressão”. Vista dessa perspectiva, a obra de Herta Müller encontra-se na tradição da literatura de resistência aos poderes de um estado ditatorial e às formas de censura, repressão e violência, como as que grassaram durante o nazismo e o socialismo do leste europeu.

Tanto Herta Müller como W.G. Sebald inscrevem-se com suas obras nas literaturas de migração, aquelas literaturas que expressam um saber sobre a vida baseado na experiência vivida “entre mundos”. Dessa forma, inserem-se no conjunto das literaturas sem morada fixa, que “pôde formar-se no decorrer do século XX, marcado por expulsão, exílio e migração, e no século XXI continuará se desenvolvendo aceleradamente” (ETTE, 2015, p. 256). As narrativas de Herta Müller e W.G. Sebald, perpassadas por experiências dos tempos de repressão, trazem um posicionamento crítico acerca do apagamento da memória relacionada à história de guerras, mortes e destruição no contexto da globalização acelerada das últimas décadas.

Nesse sentido, é válida a projeção de Ette para o futuro ao afirmar que “as literaturas deste século devem tornar-se literaturas do mundo, em grande medida, sem residência fixa”. Retomando Auerbach, Ette acredita que é com essa situação que “as filologias – cuja <terra natal filológica é a Terra> – deveriam sintonizar-se hoje em dia” (Id., *ibid.*).

¹⁸ No original: “Dorfheimat als Deuschtümelei und Staatsheimat als kritikloser Gehorsam und blinde Angst vor der Repression.”

REFERÊNCIAS

ASSMANN, A. (2006). **Der lange Schatten der Vergangenheit**. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C. H. Beck.

BENJAMIN, W. (1994). **Denkbilder**. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

BLUME, R. F. (2013). Herta Müller e o ensaísmo autobiográfico na literatura contemporânea em língua alemã. **Pandaemonium Germanicum**, 16(21), 48-78. <https://doi.org/10.1590/S1982-88372013000100004>.

ETTE, O. (2015). **SaberSobreViver: a (o)missão da filologia**. Curitiba: Ed. UFPR.

LÉVI-STRAUSS, C. (1973). **Das wilde Denken**. Trad. Hans Naumann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

MÜLLER, H. (2010). **Der König verneigt sich und tötet**. 6. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer.

MÜLLER, H. (2012). **Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Globo.

MÜLLER, H. (2013). **O rei se inclina e mata**. Trad. Rosvitha Friesen Blume. São Paulo: Globo.

MÜLLER, H. (2013). **Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel**. Frankfurt a.M.: Fischer.

RAJEWSKY, I. O. (2002). **Intermedialität**. Tübingen: Francke.

RONDAS, J.-P. (2008). So wie ein Hund, der den Löffel vergisst: Ein Gespräch mit W.G. Sebald über Austerlitz. En A. D. Winde y A. Gilleir (Eds.), **Literatur im Krebsgang**. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989 (pp. 351-363). Amsterdam; New York: Rodopi.

SEBALD, W.G. (2015). **Die Ausgewanderten**. 15. ed. Frankfurt a.M.: Fischer.

SEBALD, W.G. (2009). **Os emigrantes**. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras.