

# A autoficção enquanto invenção da percepção na novela *Depressões* de Herta Müller

Samia Tavares de Souza<sup>1</sup>

The autofiction as an invention of the perception in Herta Müller's novel *Nadirs*

Die Autofiktion als erfundene Wahrnehmung in Herta Müllers Novelle *Niederungen*

**Palavras-chave:** autoficção; escritas de si; teoria do trauma.

**Keywords:** autofiction; life writing; trauma theory.

**Stichwörter:** Autofiktion; Autobiographismus; Traumatheorie

## 1. Autoficção, um conceito em aberto

Na contemporaneidade o conceito de autoficção ainda se coloca como um desafio à teoria, pois não há um consenso acerca de sua definição e de seus limites, uma vez que seu estatuto é híbrido. Em sua origem este conceito surgiu como a reação de Doubrovsky às conceituações acerca da escrita autobiográfica propostas por Lejeune no artigo *Le pacte autobiographique* (1975). Neste artigo Lejeune define autobiografia como 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 2014:16) e aponta como atributo necessário para se configurar uma autobiografia o estabelecimento de um pacto autobiográfico. Tal pacto seria marcado pela identidade entre nome do personagem central da narrativa e o do autor da obra, explicitando uma correspondência entre um eu real, exterior ao texto, e o personagem sobre o qual a narrativa se debruça.

Porém, Lejeune (2014:37) se pergunta se “[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.”, contudo no artigo também

---

<sup>1</sup> Graduada em Comunicação Social, em Letras- Português e em Letras- Inglês pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, sendo bolsista de pós-graduação a nível de mestrado pela CAPES, e integrante do NEGUE- Núcleo de Estudos de Guerra e Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail:samiatsouza@gmail.com

afirma que não tinha nenhum exemplo em mente desse tipo de procedimento e que “[...]quando isso acontece o leitor tem a impressão de que há um erro [...]” (LEJEUNE 2014:37). Foi exatamente este procedimento literário apontado por Lejeune como contraditório, mas portador de possíveis efeitos interessantes, que Doubrovsky utilizou para construir sua obra literária *Fils*, na qual nomeou o personagem central com seu próprio nome e o aproximou de sua biografia, porém insistindo na condição da obra enquanto romance. Em sua apresentação de *Fils* Doubrovsky afirma que a obra seria uma “[f]icção de acontecimentos e fatos estritamente reais; se preferirmos, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem. (DOUBROVSKY apud. GASPARINI 2014:86).

Logo, nesta primeira definição de autoficção Doubrovsky coloca a autoficção como um modo de escritura que imprime a forma da ficção, no caso a forma do romance, a narração de uma série de fatos que ocorreram na vida do autor e, mais especificamente em *Fils*, a eventos ligados ao processo psicanalítico ao qual o autor se submeteu. Porém Gasparini (2014:192) aponta que o próprio Doubrovsky chegou a tornar a definição de autoficção mais ampla quando, em 1984, tomou contato com o livro *Une mère russe* (1978) de Alain Bosquet, chegando a dedicar a ele um artigo, no qual classificou o livro como autoficcional. Segundo Gasparini (2014:192) “[e]ssa filiação (ou fraternização) surpreendeu na medida em que o livro não corresponde à definição que Doubrovsky dava até então da autoficção.” porque a obra de Bosquet “[...] não tem o subtítulo “romance”; o herói-narrador não tem o nome do autor, permanece anônimo; não se trata de psicanálise; e longe de qualquer “aventura de linguagem”, o estilo é muito clássico.” (GASPARINI 2014:192).

Gasparini (2014:192-193) aponta, portanto, que as características a partir das quais Doubrovsky classifica o livro de Bosquet como autoficção são outras, relacionadas à perturbação da ordem cronológica e a fragmentação da narrativa, ao fato de transparecer na obra uma série de dúvidas do autor acerca da exatidão da memória, mostrando a consciência deste quanto à natureza instável desta mesma memória, além do livro se apresentar como um “autorretrato sem complacência” (GASPARINI 2014:193). Mais tarde diversos teóricos iriam, por sua vez, realizar diferentes análises que teriam como efeito ora ampliar ou ora restringir o alcance do termo autoficção. Como exemplos podemos citar Colonna, que chega a “[...] aplicar o termo “autoficção” ao conjunto dos procedimentos de ficcionalização de si.” (JEANELLE 2014:133) e Lecarme, que, utilizando a definição estrita estabelecida por Doubrovsky, defendeu a autoficção enquanto gênero literário.

Contudo esta indefinição acerca do alcance do termo autoficção também sofreu com críticas, tais como a de Lejeune, para o quem havia uma crescente banalização do uso do mesmo. Para Lejeune (apud. FIGUEIREDO 2010:92) o termo passou a funcionar como uma espécie de “guarda-chuva” teórico, abrigando diversas práticas diferentes sobre uma mesma efígie, sem apresentar critérios claros de pertencimento. Gasparini (2014:195) aponta que o próprio Doubrovsky, “[...] oscila entre duas acepções da autoficção.” sendo “[u]ma 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 2014:195)

Já Arfuch (2010:66-73) chega a se apropriar do termo *espaço biográfico*, utilizado por Lejeune para descrever o “[...] reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam [...]” (ARFUCH 2010:58), e ampliá-lo, de forma a este abarcar não só as formas mais canônicas da autobiografia e da biografia, mas também todos os gêneros de caráter biográfico e autobiográfico, inclusive aqueles de natureza híbrida, como a autoficção. Para Arfuch nas narrativas que configuram o espaço biográfico

[...] não é tanto o “conteúdo” do relato por si mesmo - a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes- mas, precisamente *as estratégias* – ficcionais – de *autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*. (ARFUCH 2010:73)

A autoficção se coloca, portanto, como o que Jeanelle (2014:127-128) irá descrever como uma “aventura teórica”, pois a falta de um consenso sobre suas fronteiras acabou por dar margem a constantes redefinições de seus limites. E tais redefinições chegam a ser propostas não apenas por teóricos da área, mas também por escritores que passaram a adotar o termo autoficção para definir suas próprias obras. A escritora de língua alemã Herta Müller (2009: 21) pertence ao roll de escritores que se apropriaram do termo “autofiktion”, ou autoficção, para definir sua prática literária. Porém, ao descrever seu procedimento de escrita, a autora reconfigura o termo, se afastando da definição estrita proposta por Doubrovsky em 1977 e recorrendo a noção do que ela define como *erfundene Wahrnehmung*, ou percepção inventada.

## 2. Autoficção e percepção inventada

Elaborada por Müller no livro de ensaios *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet* (1991) a expressão “percepção inventada” designa uma reelaboração da memória a fim de transformá-la em uma escritura que se aproxime ao máximo da verdade não dos fatos em si, mas das percepções e sensações experimentadas na realidade vivida, especialmente no que tange a experiência da violência e da opressão. A autora afirma

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 1991:10- tradução nossa).

Logo a autora terá como foco aproximar sua escritura o máximo o possível destas marcas internas deixadas pela experiência vivida, ainda que estas marcas sejam, na maior parte das vezes, traumáticas. No plano do conteúdo, temos que a obra de Müller se debruça primordialmente sobre as experiências do totalitarismo e da violência, sejam materializadas na intensa perseguição política vivida pela autora durante a ditadura comunista de Nicolae Ceaușescu (1965-1989) na Romênia, sejam materializadas na vila suábio-alemã de natureza profundamente etnocêntrica e autoritária, marcada por um passado nazista, na qual a autora cresceu. Temos, portanto, que tais experiências traumáticas trazem consigo uma dificuldade de representação, que é inerente ao trauma.

De acordo com Freud (2014: 299) o trauma se configura como uma vivência de caráter extremo, que traz uma grande intensidade de estímulos que para a vida psíquica do indivíduo que o sofre, de forma que este não consegue ser elaborado por este mesmo indivíduo de maneira imediata, mas somente em um momento posterior a sua ocorrência. Porém, como consequência dessa elaboração tardia da vivência traumática por parte do indivíduo traumatizado, temos que muitas vezes a memória do trauma sofrerá com diversas fragmentações e lacunas. Podemos ver esta face do trauma se expressar, para além do conteúdo, também no plano formal das narrativas de Müller, que seguem na maioria das vezes uma lógica fragmentária, com lapsos cronológicos e justaposições de eventos dispares que se relacionam entre si de maneira associativa, estabelecendo um fluxo de consciência crivado por silêncios e descrições minuciosas de objetos

e ambientes, muitas vezes carregadas por imagens que beiram ao surreal, uma vez que o limite entre o literal e o metafórico em seus textos tende a ser tênue.

Müller nos apresenta uma obra literária na qual se confrontam, paradoxalmente, a impossibilidade tanto de falar quanto de calar, uma escrita que, pressionada pela experiência traumática, se posiciona nos limites da linguagem. A autoficção, neste caso, surge como uma tentativa de recriar no plano da escrita, de maneira muitas vezes imaginativa, as percepções, ou seja, os sentimentos e sensações, evocados pelos fatos traumáticos, apresentando-os ao leitor em toda a sua complexidade. O autobiográfico está presente na obra de Müller, porém este é transfigurado no ato da escrita, a fim de permitir um possível acesso à verdade contida na percepção e aproximar o leitor de uma acepção mais completa e integral da experiência do trauma. A autoficção enquanto percepção inventada surge, neste contexto, como forma de realizar essa aproximação.

Igualmente a acepção de autoficção enquanto percepção inventada proposta por Müller se aproxima também de alguns dos conceitos mais amplos de autoficção, tais como o de espaço biográfico proposto por Arfuch, que engloba também hibridizações entre os gêneros (auto)biográficos e não (auto)biográficos, e o segundo conceito de autoficção, de caráter mais abrangente, proposto por Doubrovsky, quando este se debruça sobre a obra de Bosquet. Do mesmo modo, podemos falar da presença de um teor testemunhal na obra da autora, uma vez que nela o trabalho de memória e o trabalho imaginativo se encontram interligados a fim de permitirem expressar na sua escrita uma série de experiências de caráter traumático.

### **3. A novela *Depressões* e a percepção traumática**

A novela *Depressões* é narrativa central primeiro livro homônimo da escritora de língua alemã Herta Müller, publicado pela primeira vez em Bucareste em 1982. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa proferida por uma narradora criança não nomeada que descreve, com riqueza de detalhes, o cotidiano de uma vila de etnia alemã-suábia da Romênia durante a ditadura comunista de Ceaușescu. No plano formal a narrativa segue uma lógica associativa, não cronológica, que acompanha o fluxo de consciência da narradora. Será, portanto, partir da perspectiva desta menina que o leitor será apresentado a este contexto opressivo marcado por relações violentas e autoritárias.

O próprio ambiente da novela em questão está próximo à biografia da autora, que nasceu em 1953 em Nițchidorf, uma vila de etnia alemã do Banato-Suábio romeno, onde passou a infância. Igualmente uma série características e experiências dos personagens que constituem o núcleo familiar da narradora encontram eco na história familiar da própria Herta Müller, tais como, por exemplo, a participação do pai como membro da SS durante a 2ª Guerra Mundial, bem como seu posterior alcoolismo e comportamento violento, a deportação da mãe para um campo de trabalhos forçados soviético ao final da guerra, assim como a recusa de ambos a falar abertamente sobre estes temas. Porém, trata-se de uma relação ambígua. Herta Müller aponta que “[o] autobiográfico, as experiências pessoais. Sim, isso é importante. Dentre aquilo que a pessoa experienciou, o dedo indicador da mente seleciona, mesmo enquanto se escreve, a percepção que inventa a si mesma.” (MÜLLER 1991:20 - tradução nossa) e que “[n]este sentido um nível da minha escrita era a vila banato-suábia e minha infância.” (MÜLLER 1991:20 - tradução nossa).

Deste modo, temos que a autora afirma a importância e a presença do autobiográfico em sua obra, mas igualmente coloca que dentre este autobiográfico a mente efetuará uma seleção, que por sua vez será feita a partir da memória e não dos fatos em si. Uma vez que a própria memória, em especial a memória traumática, já se apresenta como uma mediação, temos que esta nega a possibilidade de um acesso direto, não enviesado, do indivíduo ao passado e, portanto, aos fatos tais como estes ocorreram. Müller em sua obra não nega a presença dessa mediação, mas a assume, procurando desta forma, reconstruir sua experiência interior, ou seja, os sentimentos, as sensações e as impressões suscitados por suas memórias, a partir do trabalho minucioso e criativo com a linguagem. No caso de *Depressões*, Müller utiliza suas memórias e experiências vividas como base para recriar, através de um processo de escrita autoficcional, as percepções evocadas pela vida cotidiana de uma vila de etnia alemã do Banato –suábio romeno, com todos os seus conflitos, pelo olhar de uma criança. Como no trecho:

Mamãe chorando realiza longas frases que não querem mais acabar, e se elas não me dissessem respeito, seriam belas. Mas elas são pesadas e papai começa a cantar sua canção e cantando pega a faca da gaveta, a maior faca, e fico com medo de seus olhos e a faca corta tudo o que quero pensar. Mamãe para de falar de repente, papai já levantou a faca e a ameaça. Papai canta e a ameaça com a faca, e mamãe apenas choraminga baixinho com a garganta entupida. Então, ela coloca um prato branco sobre a mesa que já está posta e coloca uma colher com tanto cuidado que nem a escutamos tocar na borda do prato. Receio que a mesa caia de joelhos, que ela desabe antes que nós nos sentemos ou enquanto comemos. (MÜLLER 2010:88)

Podemos notar neste excerto da narrativa as relações familiares violentas e coercivas as quais a narradora está submetida, marcadas pela ameaça paterna, pelo próprio medo da narradora e pelo medo materno. O trecho evoca as experiências vividas pela autora, ela mesma advinda de um lar violento, marcado pelo alcoolismo paterno. Porém ele não é necessariamente, em sua sequência de acontecimentos, autobiográfico. Trata-se antes de uma recriação, no plano da escrita, da percepção do medo e da opressão, advindos de um *status quo* marcado por uma rígida hierarquia patriarcal e pela violência, que fizeram parte da infância da própria autora. Em *Depressões* Müller também se utiliza de diversas estratégias literárias a fim de expressar, a partir de sua narradora, reflexões acerca da postura da vila suábica com relação ao passado, tanto de apoio a ideologia nazista, quanto com relação às posteriores deportações de cidadãos de origem étnica alemã para campos de trabalhos forçados soviéticos, medida ordenada por Stalin ao final da guerra como retaliação aos crimes nazistas nos territórios do Leste Europeu ocupados pelo Exército Vermelho. Por exemplo, no trecho

Cada um trouxe um sapo com a imigração. Desde que ela existe, eles se vangloriam de ser alemães e nunca falam sobre seus sapos. Acreditam que aquilo sobre o que nos recusamos a falar acaba por não existir também. Então veio o sono. Eu caí num grande tinteiro. Tão escuro assim devia ser na Floresta Negra. Lá fora coaxavam seus sapos alemães. Mamãe também tinha trazido um sapo da Rússia. E eu ouvia o sapo alemão de mamãe até mesmo atrás do meu sono. (MÜLLER 2010:95)

Neste excerto temos que a narradora, mergulhada em um estado limiar entre o sono e a consciência, escuta os sapos coaxarem do lado de fora da janela de sua casa e, começa a refletir, fazendo uma ponte entre a imagem destes sapos e as atitudes dos habitantes da vila. A autora, portanto, cria a partir de um recurso literário, no caso o estado de semiconsciência da narradora, um espaço na obra que coloca em xeque a postura da vila com relação ao passado e ao orgulho que estes sentem da própria identidade alemã. Müller afirma 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 indivíduo com um pretexto. Esse pretexto se chamava: Preservar a identidade. No idioma da Minoria isso se chamava “Germanindade”. (MÜLLER 1991:20-21- tradução nossa).

O sapo alemão, recriação literária da percepção da vigilância constante sobre o indivíduo e sua resultante intolerância para com a diferença, ambas experimentadas pela autora na infância, se coloca como percepção inventada no plano da escrita. Podemos dizer, desta

forma, que sem a ocorrência das experiências vivenciadas pela autora no plano real, não existiriam as percepções a serem recriadas, porém estas percepções estão longe de serem elas mesmas os fatos, pois passam por uma seleção e por uma elaboração dupla, primeiro no plano da memória e depois no plano da escrita. Ao reclamar para sua escrita o estatuto de autoficção Müller assume a natureza híbrida de sua obra literária, assim como coloca em evidência sua crença de que “[p]ortanto, 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.” (MÜLLER 1991:43 - tradução nossa).

Retrabalhando a percepção das suas experiências através da escrita, Müller cria em *Depressões* uma narrativa na qual o teor testemunhal emana do compromisso ético da autora em narrar no seu mais íntimo, de dentro para fora, as percepções de uma infância marcada pela vigilância constante, pela violência familiar, por um ambiente etnocêntrico, incapaz de elaborar ou mesmo de assumir as marcas profundas deixadas por seu passado, marcado pelo nazismo e pela guerra. A noção de autoficção enquanto percepção inventada, que aproxima a autora dos conceitos mais abrangentes do termo autoficção, nos quais são levadas em consideração as múltiplas hibridizações possíveis entre gêneros literários (auto)biográficos e destes com outros gêneros que deles se avizinham, como o testemunho, tem como foco aproximar a escrita do limiar da linguagem, da dor do trauma, recriando na escrita a forma como esta foi sentida. Seja ao narrar o sentimento de medo constante e o alcance brutal da perseguição política do regime totalitário romeno ou os silêncios autoritários de uma vila que se nega a reconhecer e confrontar o próprio passado nazista, Müller se posiciona eticamente contra o esquecimento e o revisionismo histórico, que silenciam e apagam o sofrimento das vítimas.

## Referências bibliográficas

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora UERJ. 2010.
- 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
- 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. 297-310.
- 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.
- 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.

- 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.
- MÜLLER, Herta. Wie Wahrnehmung sich erfindet. In: *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch Verlag. 1991. p.9-31.
- \_\_\_\_\_. Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt. In: *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch Verlag. 1991. p.33-55.
- \_\_\_\_\_. *Depressões*. São Paulo: Editora Globo. 2010.
- \_\_\_\_\_. *In der Falle: drei Essays*. Göttingen: Wallstein Verlag. Zweite Auflage. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Niederungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2011.