UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

**Violências e formas de representação:
estudo comparado entre romances e museus**

ANA LUIZA ROCHA DO VALLE

Versão corrigida

São Paulo
2021

ANA LUIZA ROCHA DO VALLE

**Violências e formas de representação:
estudo comparado entre romances e museus**

Versão corrigida

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia Letras e Ciências Humanas
para obtenção do título de Doutora em
Letras

Orientadora: Profa. Dra Betina Bischof

São Paulo,
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R181v Rocha do Valle, Ana Luiza
Violências e formas de representação: estudo
comparado entre romances e museus / Ana Luiza Rocha
do Valle; orientadora Betina Bischof - São Paulo,
2021.
169 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Literatura Comparada. 2. Exposições
Museológicas. 3. Romance. 4. Romênia. 5. Turquia. I.
Bischof, Betina, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome da aluna: Ana Luiza Rocha do Valle

Data da defesa: 21/05/2021

Nome do Profa. Orientadora: Betina Bischof

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30/06/2021

(Assinatura da orientadora)

Dedicatória

*Para a minha avó
Erci Muniz Rocha, a “Vó Santa”,
pela lucidez diante do delírio.*

Agradecimentos

*E é tão bonito quando a gente sente
Que a gente é tanta gente,
Onde quer que a gente vá
É tão bonito quando a gente entende
Que nunca está sozinho,
Por mais que pense estar*
(Gonzaguinha – Caminhos do Coração)

Aprendi algo com a querida Suzy Santos, em seus agradecimentos da dissertação de mestrado, e já aproveito para agradecê-la por toda a partilha e aprendizados. Suzy me ensinou que agradecer, além de simbólico, é político. Para que esta autoria individual fosse possível, foi necessária uma rede complexa e imensa de apoios de diversos tipos. Considero que reconhecê-la é uma questão de respeito, cuidado e ética. Eu só tive condições de escrever porque tive, além de privilégios e dedicação, apoios diversos e potentes. E nomeá-los é também uma grande alegria. Alguns agradecimentos foram feitos em língua estrangeira porque acho cuidadoso agradecer a cada um conforme o seu idioma.

Ao meu pai, Guilherme, e à minha mãe, Luiza, por uma vida inteira de amor, de apoio emocional, material, intelectual e de exemplos de dedicação e ética. Que celebram cada conquista e oferecem colo e suporte de tantos tipos diferentes a cada tombo, a cada passo. À minha irmã Livia e ao meu cunhado-irmão Rafael, pelo carinho, pela torcida constante e principalmente pelo presente de me permitirem celebrar seu amor num momento em que eu precisava tanto acreditar nos encontros da vida.

À Betina Bischof, que me ensinou que rigor de pesquisa, qualidade e dedicação podem e devem andar de mãos dadas com cuidado, afeto e empatia. Pela orientação mais generosa e dedicada de que eu já tive notícia, por ser esse exemplo de pessoa e profissional de que a academia tanto precisa, muito obrigada.

Ao Edu Otsuka pela leitura atenta e pelas contribuições para que meu trabalho crescesse. Ao Clovis Britto, também pela leitura e contribuições e, além disso, pela confiança no meu trabalho desde o mestrado e por me incluir entre suas referências bibliográficas e como parceira de projetos. Ao Atílio Bergamini, pela disponibilidade em participar da banca de defesa e contribuir para este trabalho. Também agradeço a Mário Chagas e Cleber Araújo pelo interesse em minha pesquisa e pelas generosas e gentis palavras de incentivo e reconhecimento.

Je remercie Luba Jurgenson, pour m'avoir accueilli au sein de l'Eur'ORBEM avec gentillesse et pour sa disponibilité de travailler ensemble. Avec Xavier Galmiche, pour

faire confiance à mon travail et me donner le soutien pour aller en France avant même de me connaître personnellement. À Sylvie d'Archambault et tout le personnel de l'Institut d'Études Slaves, pour m'avoir accueilli chaleureusement. Aux collègues du SIDETOBAC, à l'EHESS, pour tous les échanges. À Jean-Claude Ragot, pour faire toujours confiance à mon travail.

Mulțumesc foarte mult, Ioana Boca, Virginia Ion, Ana Blandiana, Lucica Albinescu, Elena Iordan, Ștefan Zubașcu, Andrea Dobreș, Norbert Konrad și întregului personal Memorialului din București și Sighet. Vă mulțumesc că ați răspuns la întrebările mele și că ați contribuit la cercetarea mea. Mulțumesc pentru amabilitate.

Stefan Bohman, tack så mycket! To you, Lena, Jakob, Jenny, Alexander and Julia (online!) for having us so kindly in Stockholm and for trusting my work and sharing your ideas with me.

Çok teşekkür ederim, ao professor Karabekir Akkoyunlu, pelo apoio com as referências sobre a Turquia. To Umut Tezoğlu, thanks for your patience and for your great willingness to help with Turkish language and translation issues so many times. Danke schön, Renata Peres, Mariana Holms e Lucas Cepã pelo apoio nas dúvidas de alemão. Letícia Venâncio, Juliana Nóbrega e Marko, pela tradução do resumo. Letícia Szot, por compartilhar comigo seu fascínio e descobertas sobre a Turquia. Maria Portes, Adriana Palma e, mais uma vez, Letícia Venâncio, pelas trocas sobre leituras de imagem e pelo apoio amigo de sempre.

À Marília Cury, pelo apoio, torcida e orientação que permanecem para além do mestrado. Ao Gustavo Silveira, pela paciência e disponibilidade em contribuir para o meu aprendizado.

Às minhas famílias de origem, Rocha e do Valle, pela torcida constante, pela celebração nos momentos felizes e apoio nos momentos difíceis. Destaco aqui alguns nomes, mas a minha gratidão se estende a todos vocês. Tio Antônio, tia Lígia, tia Débora, tia Ione, Silvinha, Gustavo e Aninha, pelas orações que me cobrem de bênçãos. Tio Cícero, de quem foi tão difícil me despedir no meio do processo, obrigada por permanecer conosco nas histórias, nas lembranças, no afeto. Samuel, Renata e Renê, por me acolherem quando tudo era dor. Nane, por se fazer sempre presente. Tio Zé, tia Regina, tia Dedeia, por mergulharem nos e-mails transatlânticos e tornarem a jornada mais doce e leve. A todas as pessoas que dedicaram um tempinho dos seus dias para ler algum daqueles e-mails e assim partilhar a caminhada comigo. Tio Luiz e tia Valéria, por cada

palavra, cada poesia e cada abraço apertado! Tia Dolyca e tia Carmen, pela torcida constante.

Às generosas famílias que me adotaram em algum momento desse percurso. Andy, Zé, Amanda: por me ajudarem a ver uma Transilvânia mais doce e gentil, pelos abraços, a companhia, os áudios sem hora pra acabar e esse sotaque da Mooca que tanto me fazia falta. Ao Vitor Lage, por estar sempre comigo. Aos Bretas e aos Vasconcelos, sobretudo Izabel pelas orações, tia Tê pelo apoio acadêmico e afetivo e tia Lulu, pelo carinho tão genuíno. Ao Alex, pelo trecho dessa jornada em que se fez companheiro, e pelos muitos aprendizados. Dona Anália, Kátia, Alberto, Lucas, Arielma, Jô, Lorena, Carol e Ítalo: pelos corações abertos naquelas férias incríveis e tão necessárias, pouco antes do mundo virar de ponta cabeça. Ao Gui, também pela acolhida em Aracaju, pelo bom humor maravilhoso e por me ajudar a descobrir uma versão mais leve de mim. A Natália, Tiago, Vincent, Maya: por aquecerem e colorirem meu inverno, e por me convidarem a fazer parte dessa família tão primaveril. Dani, Laodicéia, Denise, Dorival e toda a família de vocês que sempre me abraça como filha. À Dê, agradeço também pela disposição em ajudar e me resgatar da ABNT até mesmo aos 45 do segundo tempo. Ao Francisco, por iluminar meus dias e me ajudar a vencer distâncias.

Maria Cernatescu, creatura adorabila, multumesc frumos pentru tot. Îmi cer scuze pentru ca nu stiu cum sa spun în romaneste, dar please send my gratitude to all of your family for everything you've all done for me. Vasile, Ginny, Camelia, Imma, multumesc foarte mult pentru tot. I thank you also, Maria, for the romanian abstract translation. Și multumesc Traian Bruma și Luiza Apostu pentru primire în București.

Aos profissionais da saúde e do cuidado que tornaram essa jornada literalmente menos dolorosa, além de mais confortável. Foram muitos, não cabe aqui citar todos. Tenho o privilégio enorme de começar os cuidados com saúde dentro de casa: ao meu pai, Guilherme; minha mãe, Luiza; minha irmã, Lívia; minha prima-irmã Mirena e meu grande amigo Vitor. Minha imensa gratidão àquelas que acompanharam essa jornada tão de perto, quase de dentro: Miriam Debieux, Mayara Moreira e Kenia Bahr. Também aos cuidadores que se fizeram presentes em momentos pontuais, mas decisivos: Renato Soliaman, Lafaiete Araújo, Taiz Reliquias, Josely Minaki, Letícia Penteado, Igor Savitsky, Rosimary Almeida, Janine Radd e Bruna Novaes.

Ao querido Lucas Cepã, que abriu a rotina, a casa, o coração e mergulhou na minha jornada, tão determinado a me apoiar como se fosse a sua própria (até o ponto em que elas realmente se entrelaçaram, né?). À Júlia Paranaguá, pela acolhida, apoio, carinho

e paciência com os nossos horários confusos. À Tânia Pietrobon, que tornou Paris mais calorosa, leve e divertida, pela casa aberta e pelas boas trocas, dos dois lados do oceano. Também pela revisão do resumo em francês.

À Mayara Freitas, por tudo o que significa o nosso pacto de estar de mãos dadas da prova à defesa (que, na prática, tem sido um caminho do trote da Unicamp até a vida inteira). Catarina Bózio, pela lucidez cheia de afeto, pela presença e disponibilidade em ajudar e acolher. Pelo coração enorme. Ana Carolina Nery, pelos abraços mais mineiros de que a França já teve notícia, pelas luzes, flores, chás e conexões. Laia Urbano, gràcies por ter garantido que a minha jornada romena seria doce, e pelo seu carinho enorme. Rayssa do Valle, pelo apoio quando eu dava meus primeiros passos cambaleantes nessa estrada. Luiz Guilherme Kogut, pelas perguntas, pelo abraço, pelo amor. Thaís Pimentel, pela acolhida e pela conexão. Alessandra Mello, pelo amor enorme, pela confiança, pelas partilhas. Dayanne Castro, pela firmeza, pelo carinho, pela amizade constante e a casa de portas abertas. Leila Antero, pelos ouvidos sempre disponíveis e pelos puxões de orelha quando necessário. Luciana Henrique, pelas trocas, pelos memes, pelas leituras e pelas broncas. Pelo imenso cuidado comigo. Também ao Gustavo Andrade e à pequena Lia pelas gargalhadas, rezas e apoio. Ao Carlos Gontijo, pelas leituras, pela empolgação e pela sinceridade, e por acreditar em mim sempre e talvez até mais quando eu mesma duvido. Ao Carlos Oliveira pela partilha que dribla as distâncias e as tecnologias. Mariana Galhardo, pelos áudios enormes, telefonemas e guloseimas. Letícia Penteado, pela escuta, pela disposição para compartilhar vulnerabilidades, por me ver inteira. Tamira Naia, por fazer da sua casa minha casa e pela companhia que cruza o oceano. Aurèle Morvan, merci! Pela acolhida, paciência e gentileza. À Lina, que está sempre rezando e torcendo por mim, mesmo que fique brava quando eu vou pra longe. Amanda Sá, pela disposição para a troca, por me permitir participar de um momento tão lindo da sua vida, pela amizade e pelo profissionalismo. Ao Bernardo Zeferino pelo carinho e torcida e ao pequeno Oliver, por aguardar o fim da consultoria e pela honra de me escutar desde a barriga. A Camila e Renata Eisenmann, pelas cantorias, risadas e abraços. À Tathyana Gouvêa, por esse coração enorme tão aberto à conexão, pelas trocas acadêmicas, afetivas, pela confiança, por segurar a minha mão através dos oceanos e das montanhas. Arthur Francisco, Luíza Burgareli e Luna, pelas orações e telefonemas cheios de sorrisos. Mateus Rodrigues e Camila Tolentino, pelas palavras de apoio, pela presença e pelo abrigo em BH. Clarisse Friedlaender, pela conexão tão verdadeira, pelo amor, pela presença. Maria Portes, Ana Carolina Fernandes, Adriana Pessoa, pelo carinho em forma de ligações,

apoio, opiniões em textos e mensagens de whatsapp. Ao César Felix, pela escuta atenta e pelas trocas sinceras. Isabela Arruda, Suzy Santos, Mariana Galera, por tantas reflexões, ajuda e aprendizados. Agnes Roberta, Paula Ramos, Rafaela Pimpão, pelas maravilhosas energias e partilhas cheias de afeto. Emilie Andrade, pelas histórias, sementes e velas acesas. Ao Walter Gomes, pela ternura, por vibrar com as minhas conquistas e pela revisão do resumo em inglês.

A todas as pessoas que apoiam o projeto Histórias para Abraçar, que me ajudou a atravessar o primeiro ano da pandemia em condições de seguir pesquisando. Especialmente à tia Carmen Helena, ao Samuel de Monteiro, à Fabiana Monnerat, à Yasmim Monnerat, à Keslen Oliveira, ao Daniel Miranda, à Juliana Bernardo e ao Gael.

Ao Leonardo Paiva, pela paciência infinita. À Mariana Holms pela confiança e carinho. À Naia Veneranda pela generosidade imensa que segurou a minha mão na fase final. À Fabiane Secches pelas escutas e convites. À Beatriz Masson pelo cuidado e afeto. À Talita Mochiute, pela disposição para a troca. Ao Walderez Ramalho, pelo apoio e partilha na reta final. À Rosely Silva, pela paciência com os muitos e-mails, dúvidas e sugestões pelo caminho e por toda a dedicação.

A todas as pessoas que compareceram à defesa, rezaram, torceram ou contribuíram para que esse momento e esse percurso fossem mais leves, de alguma forma.

Agradeço, por fim, a todas as pessoas que trabalham em prol da acessibilização da academia, de artigos, periódicos, livros e aulas. Thank you Iclal Vanwesenbeeck and Michael McGaha for so immediately sharing invaluable materials when I most needed them.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Epígrafes

Tudo o que não invento é falso
(Manoel de Barros)

Isso não é um cachimbo
(René Magritte)

Resumo

VALLE, Ana Luiza Rocha do. **Violências e formas de representação**: estudo comparado entre romances e museus. 2021. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

No âmbito dos Estudos Comparatistas de Literatura, mais especificamente no cruzamento entre os Estudos Literários e a Museologia, esta tese investiga dois romances e dois museus, com ênfase nas exposições de longa duração destes últimos. Os romances são *Tudo o que tenho levado comigo*, de Herta Müller (2011) e *O Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk (2011). Somam-se a eles o Museu da Inocência, fundado pelo autor do romance homônimo em Istambul, e o Museu Sighet, na cidade romena de Sighetu Marmatiei. O principal ponto que todos os elementos do *corpus* de análise têm em comum é o fato de que representam violências – o que é mais evidente em alguns do que em outros. As formas pelas quais essas diferentes violências são representadas, suas relações com os objetos e as implicações dessas escolhas formais estão no centro das análises. Foram traçadas comparações entre museus e romances, entre romances e entre museus. O estudo abarca, entre suas questões centrais, as relações entre realidade e ficção, entre forma e processo social, entre gêneros literários e as questões éticas e limites relativos à representação das violências – sobretudo as extremas. Uma referência central para a análise da obra de Pamuk foram os estudos de Schwarz (1990, 1997) sobre Machado de Assis – principalmente no que diz respeito aos narradores machadianos e à sedimentação de conteúdos sociais na forma literária. Para analisar Herta Müller, congregamos uma série de referências a respeito da imagem poética, com destaque para os trabalhos de Andrade (1997), Candido (2004) e Moura (2016). O conceito freudiano (1996) de “devaneio” foi empregado na leitura das imagens de Müller. São também centrais os estudos de Jurgenson (2003), Bernier (2013) e Didi-Huberman (2020) a respeito da literatura concentracionária e das relações entre ficção e testemunho. Para as análises museológicas, além dos estudos específicos sobre cada um dos museus, destacamos Mesnard (2012), Bechtel e Jurgenson (2016). Entre nossas conclusões principais está a constatação de que o romance *O Museu da Inocência* e o museu homônimo representam violências, ainda que o primeiro as camufle e o segundo as banalize por meio da estetização. Em Müller, pelo contrário, o trabalho estético (com as formas) não banaliza o horror, mas potencializa a representação dele e do sofrimento decorrente. O acesso à subjetividade do indivíduo que sofre diferencia o texto mülleriano tanto do romance e do museu turcos quanto do Museu Sighet. Neste, por meio de um grande volume de informações, centram-se os esforços em convencer o visitante da importância do anticomunismo, mais do que em transmitir a ele as experiências das vítimas dos regimes stalinistas da Romênia. Demonstramos, por meio das diversas comparações, a relevância da colaboração entre os Estudos Literários e a Museologia para a pesquisa nos dois campos. Defendemos que a aproximação se faça cada vez mais constante, não só no âmbito dos estudos teóricos e críticos, mas também de forma aplicada na formação das equipes museais.

Palavras-chave: Herta Müller, Orhan Pamuk, Museu da Inocência, Museu Sighet, Literatura e Museus

Abstract

VALLE, Ana Luiza Rocha do. **Violences and forms of representation**: comparative study among novels and museums. 2021. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Within the scope of Comparative Studies of Literature, more specifically in the crossing between Literary Studies and Museology, this thesis investigates two novels and two museums, focusing on the exhibitions of the latter. The novels are *The Hunger Angel*, by Herta Müller (2012), and *The Museum of Innocence*, by Orhan Pamuk (2011). In addition, to the novels, the corpus includes *The Museum of Innocence*, founded in Istanbul by the author of the eponymous novel, and the Sighet Museum, in the Romanian city of Sighetu Marmatiei. The main common point gathering all of the elements in our corpus is the fact that they represent violences – which is more evident in some than others. The forms of those representations, its connections with the objects and the implications of the formal choices are at the core of the analysis. Comparisons were drawn between museums and novels, among novels and among museums. The study encompasses, within its central topics, the relations between reality and fiction, form and context, between literary genres and the ethical matters and limits concerning violence representations – especially extreme ones. A central reference for our analysis of Pamuk's work are Schwarz's (1990, 1997) studies on Machado de Assis – mainly those concerning Machado's narrators and the embedding of social contents into the literary form. Regarding analysis on Herta Müller, we gathered a series of references about poetic images, from which we highlight the works of Andrade (1997), Candido (2004) and Moura (2016). The Freudian (1996) concept of "daydream" was used while reading Müller's images. About concentrationary literature and the relations between testimony and fiction, the studies of Jurgenson (2003), Bernier (2013) and Didi-Huberman (2020) were central. For the museological analysis, besides the specific bibliography on each museum, we stress Mesnard (2012) and Bechtel & Jurgenson (2016). Among our main findings is the conclusion that the novel *The Museum of Innocence* and the eponymous museum both represent violences, even if the former camouflages them and the latter banalizes them through aestheticization. About Müller, on the other hand, the aesthetic concern (of literary forms) does not banalize the horror, rather it stresses its representation and that of the consequent suffering. The access to the individual subjectivity who suffers marks a difference between Müller's text and the Turkish novel and museum, as well as the Sighet Museum. At the latter, through a big amount of information, efforts are centered in convincing the visitors of the importance of anticommunism more than in transmitting them the experiences of the victims of Romanian totalitarian regime. We demonstrate, through several comparisons, the importance of the collaboration of Literary Studies and Museology to the research in both fields. We defend gathering the fields more often, not only in the sphere of theoretical and critical studies, but also through an applied approach in the qualification trainings of museum staff.

Keywords: Herta Müller, Orhan Pamuk, Museum of Innocence, Sighet Museum, Literature and Museums.

Résumé

VALLE, Ana Luiza Rocha do. *Violences et formes de représentation: étude comparée entre des romans et des musées* 2021. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Dans le cadre des Études Comparatives en Littérature, plus spécifiquement dans le croisement entre Études Littéraires et Muséologie, cette thèse porte sur deux romans et deux musées et concerne dans les derniers, surtout leurs expositions de longue durée. Les romans étudiés sont *La Bascule du Souffle*, d'Herta Müller (2010c) et *Le Musée de l'Innocence*, d'Orhan Pamuk (2011a). On y ajoute le Musée de l'Innocence, fondée par l'auteur du roman homonyme à Istanbul, et le Musée Sighet, dans la ville roumaine de Sighetu Marmatiei. Le point central qu'ont en commun tous les éléments du corpus est qu'ils représentent tous des violences – ceci étant plus évident chez certains que chez d'autres. Les formes choisies pour représenter ces violences, leurs rapports avec les objets et les conséquences de ces choix formels sont au centre de l'analyse. Des comparaisons ont été établies autant en croisant musées et romans que entre eux-mêmes. L'étude comprend, parmi ces points centraux, les rapports entre réalité et fiction, entre forme et contexte, entre genres littéraires et les questions éthiques et les limites concernant la représentation de la violence – surtout la violence extrême. Une référence primordiale pour l'analyse de l'oeuvre de Pamuk est l'étude de Schwarz (1990, 1997) à propos de Machado de Assis – spécialement celles qui concernent les narrateurs machadiens et la sédimentation des contenus sociaux dans la forme littéraire. Pour analyser Herta Müller, nous avons réuni une série de références sur l'image poétique, parmi lesquelles on cite Andrade (1997), Candido (2004) et Moura (2016). Le concept freudien de "rêverie" a été également considéré pour lire les images de Müller. Sont aussi centrales pour cette thèse les études de Jurgenson (2003), Bernier (2013) et Didi-Huberman (2020) concernant la littérature concentrationnaire et les rapports entre fiction et témoignage. Pour les analyses muséologiques, en plus des études spécifiques sur chaque musée, on souligne Mesnard (2012) et Bechtel & Jurgenson (2016). Parmi nos conclusions principales nous constatons que *Le Musée de l'Innocence* et le musée homonyme représentent des violences, bien que le premier les veille et le deuxième les banalise, en l'esthétisant. Chez Müller le travail esthétique (avec les formes) fait l'inverse en ne banalisant pas l'horreur, mais la rendant plus forte dans sa représentation et celle de la souffrance. L'accès à la subjectivité de l'individu qui souffre marque une différence entre le texte d'Herta Müller et les autres éléments du corpus. Dans le Musée Sighet, on essaie de convaincre le visiteur, à travers un grand nombre d'informations, de l'importance de l'anticommunisme, plutôt que de leur transmettre les expériences des victimes du régime totalitaire roumain. Nous avons démontré, à travers des comparaisons variées, l'importance de la collaboration entre les Études Littéraires et la Muséologie pour la recherche dans les deux champs. Nous défendons que ce rapprochement soit de plus en plus fréquent, pas seulement dans le cadre des études théoriques et critiques, mais aussi sous forme appliquée dans les formations des équipes muséales.

Mots-clés: Herta Müller, Orhan Pamuk, Musée de l'Innocence, Musée Sighet, Littérature et Musées.

Rezumat

VALLE, Ana Luiza Rocha do. *Violențe și forme de reprezentare: studiu comparativ între romane și muzee*. 2021. Teză (Doctorat în Litere). Facultatea de Filozofie, Litere și Științe Umane, Universitatea din São Paulo, São Paulo, 2021.

În cadrul Studiilor de Literatură Comparată, mai exact la intersecția dintre Studii Literare și Muzeologie, această teză investighează două romane și două muzee, concentrându-se pe expozițiile acestora din urmă. Romanele sunt *Leagănul respirației*, de Herta Müller (2012) și *Muzeul inocenței*, de Orhan Pamuk (2011). În plus, față de romane, teza include și *Muzeul Inocenței*, fondat în Istanbul de autorul romanului omonim, și *Muzeul Sighet*, din orașul român Sighetu Marmăției. Principalul punct comun care leagă toate elementele din corpusul nostru este faptul că acestea reprezintă acte de violență - ceea ce este mai evident la unele decât la altele. Formele acestor reprezentări, conexiunile lor cu obiectele și implicațiile alegerilor formale stau la baza acestei analize. Au fost făcute comparații între muzee și romane, între romane, dar și între muzee. Studiul cuprinde, în cadrul temelor sale centrale, relațiile dintre realitate și ficțiune, formă și context, între genurile literare și problemele etice și limitele privind reprezentările violenței - în special cele extreme. O referință centrală pentru analiza noastră a operei lui Pamuk o reprezintă studiile lui Schwarz (1990, 1997) despre Machado de Assis - în principal cele referitoare la naratorii lui Machado și încorporarea contextului social în forma literară. În ceea ce privește analiza despre Herta Müller, am adunat o serie de referințe despre imagini poetice, dintre care evidențiem lucrările lui Andrade (1997), Candido (2004) și Moura (2016). Conceptul freudian (1996) de „vis diurn” a fost folosit în timpul citirii imaginilor lui Müller. Despre literatura cu referire la lagărele de concentrare și relațiile dintre mărturie și ficțiune, studiile lui Jurgenson (2003), Bernier (2013) și Didi-Huberman (2020) au fost o sursă centrală. Pentru analiza muzeologică, pe lângă bibliografia specifică pentru fiecare muzeu, subliniem Mesnard (2012) și Bechtel & Jurgenson (2016). Printre principalele noastre descoperiri se află concluzia că romanul „*Muzeul Inocenței*” și muzeul omonim, ambele reprezintă violențe, chiar dacă primul le camuflează și cel din urmă le banalizează prin estetizare. În ceea ce o privește pe Müller, pe de altă parte, preocuparea estetică (a formelor literare) nu banalizează groaza, ci mai degrabă subliniază reprezentarea acesteia și a suferinței care rezultă. Accesul la subiectivitatea individuală, care suferă, marchează o diferență între textul lui Müller și romanul și muzeul turcesc, precum și *Muzeul Sighet*. La acesta din urmă, printr-o cantitate mare de informații, eforturile sunt concentrate mai mult pe convingerea vizitatorului de importanța anticomunismului, decât în transmiterea către acesta, a experiențelor victimelor regimului totalitar român. Demonstrăm, prin mai multe comparații, importanța colaborării Studiilor literare și a Muzeologiei, pentru cercetarea din ambele domenii. Susținem colaborarea mai frecventă a celor două domenii, nu numai în sfera studiilor teoretice și critice, ci și printr-o abordare aplicată în pregătirile de calificare ale personalului muzeului.

Cuvinte cheie: Herta Müller, Orhan Pamuk, *Muzeul Inocenței*, *Muzeul Sighet*, Literatură și Muzee.

Özet

VALLE, Ana Luiza Rocha do. Şiddet’ler ve betimleme biçimleri: romanlar ve müzeler arasında karşılaştırmalı çalışma. 2021. Tez (Edebiyat Doktorası). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışmaları kapsamında, özellikle de Edebi Çalışmalar ve Müzeolojinin kesişiminde yer alan bu tez; iki adet romanla, sergilerine odaklandığı iki adet müzeyi incelemektedir. Söz konusu romanlar, Herta Müller’in Atemschaudel (2009) ve Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi (2008) adlı eserleridir. Romanlara ek olarak çalışmanın inceleme konusu, romanın adını taşıyan ve İstanbul’da kurulan Masumiyet Müzesi’nin yanı sıra, Romanya’daki Sighetu Marmatiel şehrinde bulunan Sighet Müzesi adlı iki müzeyi de içermektedir. Çalışmamızda toplanan tüm unsurların ortak noktası, bazıları diğerlerinden daha belirgin olmak üzere, şiddet’leri betimlemeleridir. Bu betimleme biçimleri, nesnelerle ilişkilenmeleri ve biçimsel tercihlerin doğurduğu sonuçlar, analizin temelinde yer tutmaktadır. Müzeler ve romanlar, hem kendi içlerinde hem de birbirleri arasında karşılaştırılmıştır. Çalışmanın merkezi konularını; gerçek ve kurgu, biçim ve bağlam, edebi türler, etik meseleler ve şiddet tasvirlerinin sınırları (özellikle aşırıya kaçanlar) arasındaki ilişkiler oluşturmaktadır. Pamuk’un eserlerinin tahlilinde yararlandığımız başlıca kaynak Schwarz’ın (1990, 1997) Machado de Assis üzerine yaptığı (özellikle Machado’nun anlatıcıları ve edebi biçimlere gömülü sosyal içerikleri üzerine olan) çalışmalarıdır. Herta Müller’in eserlerinin tahlilinde ise, Andrade (1997), Candido (2004) ve Moura’nın (2016) çalışmaları başta olmak üzere, şiirsel görüntüler üzerine bir dizi kaynak derlenmiştir. Freud’un “gündüz düşü” kavramı (1996), Müller’in görüntülerini okumakta kullanılmıştır. Toplama kamplarını konu edinen (concentrationary) edebiyat ve tanıklık ile kurgu arasındaki ilişkiler hakkında Jurgenson (2003), Bernier (2013) ve Didi-Huberman’ın (2020) çalışmaları temel alınmıştır. Müzeolojik analizimizde, her iki müzenin özel bibliyografyasının yanı sıra, Mesnard (2012) ve Bechtel & Jurgenson (2016) kaynak olarak öne çıkmıştır. Temel bulgularımız arasında, her ne kadar romanda gizlense ve müzede estetikleştirilerek banalleştirilse de Masumiyet Müzesi’nin şiddetleri tasvir ettiği sonucu bulunmaktadır. Öte yandan Müller’deki (edebi biçimlerle ilgili) estetik kaygının dehşeti banalleştirmediği, daha çok bunun tasviri ve yol açtığı acıyı vurguladığı sonucu çıkmaktadır. Acı çeken bireysel öznelliğe erişim, Müller’in metni ve Türk romanıyla müzesi, hatta Sighet Museum arasında bir ayrım yaratmaktadır. Sighet Müzesi’nde, yüklü miktarda bilgi yoluyla ziyaretçiyi antikomünizmin önemine ikna etme amacı, Romanya’daki totaliter rejimlerin kurbanlarının deneyimlerinin aktarılmasından daha önceliklidir. Tezimizde, Edebi Çalışmalar ve Müzeoloji ortaklığının her iki alandaki araştırmalar için önemi, çeşitli karşılaştırmalar yoluyla gösterilmektedir. Söz konusu iki alanın, yalnızca teorik ve eleştirel çalışmalar ekseninde değil, müze çalışanlarının eğitiminde de uygulamalı bir yaklaşımla bir araya getirilmesi savunulmaktadır.

Anahtar sözcükler: Herta Müller, Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, Sighet Müzesi, Edebiyat ve Müzeler.

Abstrakt

VALLE, Ana Luiza Rocha do. Gewalt und Formen der Repräsentation: vergleichende Studie zwischen Romanen und Museen. 2021. Dissertation (Doktorat in Literatur). Fakultät für Philosophie, Literatur und Geisteswissenschaften, Universität von São Paulo, São Paulo, 2021.

Im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft, präziser formuliert an der Schnittstelle zwischen Literaturwissenschaft und Museologie, untersucht diese Arbeit zwei Romane und zwei Museen, wobei der Schwerpunkt auf den Dauerausstellungen der beiden Museen liegt. Die Romane sind *Atemschaukel*, von Herta Müller (2008) und *Das Museum der Unschuld*, von Orhan Pamuk (2010a). Hinzu kommen das vom Autor des gleichnamigen Romans gegründete Museum der Unschuld in Istanbul und das Sighet-Museum in der rumänischen Stadt Sighetu Marmatiei. Der gemeinsame Hauptpunkt bei allen Materialien in dieser Analyse ist, dass sie Gewalt darstellen - was bei einigen deutlicher ist als bei anderen. Die Art und Weise, wie diese verschiedenen Gewalttätigkeiten dargestellt werden, ihre Beziehung zu den Objekten und die Auswirkungen auf deren formale Entscheidungen stehen im Kern der Analysen. Es wurden Vergleiche zwischen Museen und Romanen, zwischen Romanen und zwischen Museen gezogen. Zu den zentralen Themen der Studie gehören die Beziehungen zwischen Realität und Fiktion, zwischen Form und Kontext, zwischen literarischen Gattungen sowie die ethischen Fragen und Grenzen der Darstellung von Gewalt - insbesondere von extremer Gewalt. Eine zentrale Referenz für die Analyse von Pamuks Werk waren die Studien von Schwarz (1990, 1997) zu Machado de Assis - insbesondere im Hinblick auf die «machadianischen» Erzähler und die Sedimentierung sozialer Inhalte in literarischer Form. Um Herta Müller zu analysieren, versammeln wir eine Reihe von Referenzen bezüglich des poetischen Bildes mit Schwerpunkt auf den Werken von Andrade (1997), Candido (2004) und Moura (2016). Das Freudsche Konzept (1996) der "Tagtraum" wurde bei der Lektüre von Müllers Bildern verwendet. Zentral sind auch die Studien von Jurgenson (2003), Bernier (2013) und Didi-Huberman (2020) zur Konzentrationslager-Literatur und den Beziehungen zwischen Fiktion und Zeugnis. Für die museologischen Analysen, zusätzlich zu den spezifischen Studien zu jedem Museum, heben wir Mesnard (2012) sowie, Bechtel und Jurgenson (2016) hervor. Zu unseren wichtigsten Schlussfolgerungen gehört die Feststellung, dass der Roman *Das Museum der Unschuld* und das gleichnamige Museum Gewalt darstellen, auch wenn der Roman sie tarnt und das Museum sie durch Ästhetisierung trivialisiert. Bei Müller hingegen trivialisiert die ästhetische Arbeit (durch die Formen) das Grauen nicht, sondern betont dessen Darstellung und das daraus resultierende Leiden. Der Zugang zur Subjektivität des leidenden Individuums unterscheidet den Text von Müller sowohl von dem türkischen Roman und Museum als auch vom Museum in Sighet. In diesem Museum versucht man durch eine große Menge an Informationen, den Besucher von der Bedeutung des Antikommunismus zu überzeugen, anstatt ihm die Erfahrungen der Opfer des totalitären Regimes in Rumänien zu vermitteln. Wir haben durch die verschiedenen Vergleiche die Relevanz der Zusammenarbeit zwischen Literaturwissenschaft und Museologie für die Forschung in beiden Bereichen aufgezeigt. Wir plädieren dafür, dass die Annäherung nicht nur im Rahmen von theoretischen und kritischen Studien, sondern auch in angewandter Form bei der Bildung von Museumsteams mehr zur Konstante wird.

Stichwörter: Herta Müller, Orhan Pamuk, Museum der Unschuld, Museum Sighet, Literatur und Museen

Lista de figuras

Figura 1 Museu Sighet, Sala 17 Trabalho Forçado -----	54
Figura 2 Museu da Inocência - Vista geral do segundo piso -----	55
Figura 3 Museu da Inocência. Mapas do romance e do museu-----	62
Figura 4 Museu da Inocência - Vitrine 6 -----	86
Figura 5 Museu da Inocência, vitrine 64 -----	110
Figura 6 Museu da Inocência - Vitrine 14-----	115
Figura 7 Comparação: Herta Müller e Museu da Inocência -----	120
Figura 8 Museu Sighet Quadro sobre a verdade-----	127
Figura 9 Museu Sighet Quadro sobre a verdade vista frontal -----	128
Figura 10 Museu Sighet Homenagem aos prisioneiros políticos, de Camilian Demetrescu -----	129
Figura 11 Museu Sighet Sala 5 Mapas-----	130
Figura 12 Museu Sighet Sala 5 Mapas parte 2-----	131
Figura 13 Museu Sighet Galeria de ex prisioneiros políticos-----	132
Figura 14 Casa do Terror. Primeiro andar-----	135
Figura 15 Casa do Terror. Segundo andar. -----	136
Figura 16 Museu da Inocência. Cobertura-----	140
Figura 17 Museu da Inocência. Visão geral do primeiro piso -----	140
Figura 18 Museu Sighet Sala 17 Trabalho Forçado-----	143
Figura 19 Museu Sighet Sala 17 Trabalho Forçado nova museografia -----	144

Sumário

Dedicatória -----	4
Agradecimentos -----	5
Epígrafes -----	10
Resumo -----	11
Abstract-----	12
Résumé -----	13
Rezumat -----	14
Özet -----	15
Abstrakt-----	16
Lista de figuras -----	17
Sumário-----	18
Introdução -----	20
Capítulo 1 Quando o indivíduo não se perde no coletivo -----	27
1.1 “Eu sei que você vai voltar” -----	38
1.1.1 Entre o intangível e o inescapável -----	45
1.2 Quando poesia e informação se avizinham -----	54
Capítulo 2 Quando se narra violência como amor -----	58
2.1 “Eram pessoas tão inocentes”-----	63
2.1.1 Classes, clichês e um narrador nada confiável -----	65
2.1.2 A memória do narrador, dos objetos, de si -----	81
2.1.3 “A imitação ferina dos comportamentos da elite”-----	89
Capítulo 3 Quando a violência se mostra-----	103
3.1 Das violências veladas às violências extremas -----	103
3.1.1 “Essa foi a semente primeira do Museu da Inocência” -----	103
3.1.2 A beleza estéril da espetacularidade e do silenciamento -----	107
Capítulo 4 Quando a razão ofusca o indivíduo -----	123
4.1 “Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará” -----	123
4.1.1 Comunismo, violência, dados -----	128

4.1.2 Museografias de violências extremas -----	133
4.2 Entre provocar, narrar e informar -----	139
4.2.1 Saber e sentir o campo de trabalho -----	143
Considerações Finais -----	148
Referências-----	156

Introdução

Uma brasileira que decide pesquisar, em São Paulo, sobre um romance de uma escritora romeno-alemã, um museu no extremo norte da Transilvânia, um romance de um escritor turco e um museu em Istambul pode parecer, à primeira vista, algo inusitado. São recorrentes os questionamentos sobre a escolha de territórios geograficamente distantes da universidade de origem desta pesquisa, com histórias complexas, diferentes entre si e até mesmo relativamente pouco conhecidas no Brasil. Contudo, a inquietação que deu origem ao projeto que culminou nesta tese não era sobre uma busca a respeito de determinado contexto histórico ou espaço geográfico. O ponto de partida foi o interesse em duas poéticas e nas implicações críticas de analisá-las sob a ótica dos estudos comparados entre a literatura e os museus.

Nossos primeiros impulsos investigativos referentes ao doutorado nasceram do contato com as obras *Tudo o que tenho levado comigo*, de Herta Müller (2011) e *O Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk (2011). Ambas, de formas distintas, suscitam reflexões sobre possibilidades de representação da realidade em literatura, sobre limites entre estética e ética na representação de violências e sobre as relações entre pessoas e materialidade.

O romance *Tudo o que tenho levado comigo*, de Herta Müller, foi publicado pela primeira vez em 2009. Ele é narrado em primeira pessoa por Leopold Aue, conhecido como Leo, que rememora uma experiência vivida entre 1945 e 1950, e a narra décadas depois. O protagonista é um sobrevivente de um *gulag*¹, um campo de trabalhos forçados soviético, para o qual foi deportado aos dezessete anos, junto a outros romenos de origem germânica como ele. O enredo concentra-se no período de cinco anos vividos no campo, mas aborda também momentos anteriores à partida e posteriores ao retorno. Em sua lida com a violência extrema e rememoração da experiência concentracionária, Leo tece complexas imagens poéticas em que a relação com a materialidade é, muitas vezes, visceral.

O projeto inicial do romance *Tudo o que tenho levado comigo* era uma escrita a quatro mãos, numa parceria entre Herta Müller e o poeta Oskar Pastior. Ele próprio um sobrevivente de um *gulag* para o qual foi deportado aos dezessete anos, o poeta concedeu

¹ Campo de trabalhos forçados sob controle do governo da URSS. A palavra *Gulag* é acrônimo, em russo, para *Glavnoe Upravlenie Lagerei* (Administração Central dos Campos), e o termo já foi utilizado também como metonímia para o sistema soviético de controle de forma mais ampla (APPLEBAUM, 2004).

diversas entrevistas à romancista, falou e desenhou sobre suas memórias, e chegaram até a visitar juntos o local em que anteriormente fora o campo de trabalho. Pastior morreu antes que a escrita tivesse se consolidado, quando havia apenas anotações e esboços de capítulos. Tomando o material como ponto de partida, Müller escreveu a obra sozinha, fazendo referência a Pastior no epílogo do livro e em entrevistas e ensaios sobre seu período de trabalho conjunto.

A proximidade temática com o romance de Müller foi a razão inicial pela qual incluímos no *corpus* de análise a exposição do Museu Sighet, pertencente ao Memorial Sighet às Vítimas do Comunismo e pela Resistência Anticomunista. Localizado em Sighetu Marmatiei, ao norte da Transilvânia, o museu retrata as violências cometidas com respaldo estatal no âmbito do que denomina o período comunista romeno, entre 1947 e 1989. Dentre os temas abordados está, por exemplo, o da deportação das minorias de origem germânica para campos de trabalho e o dos escritores na prisão – entre os quais figura o nome de Oskar Pastior.

Os caminhos da pesquisa – como talvez seja o mais comum – não foram lineares. Após leituras de bibliografia e visitas técnicas, a escolha de incluir o Museu Sighet no *corpus* se mostrou relevante não só pela temática. O modo como o museu romeno trabalha a representação da violência mostrou-se um contraponto instigante em relação ao texto de Müller. As reflexões sobre escolhas museográficas² predominantes no Museu Sighet despertaram nossa atenção para pontos chave do outro museu que compõe nosso *corpus*, o Museu da Inocência.

Antes de ser criado como instituição, *O Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk, veio a público como um romance publicado em 2008, dentro de cuja moldura ficcional³ funda-se o museu que dá nome ao título. O romance está ambientado em Istambul, sobretudo no período entre os anos 1970 e 1980, e é narrado pelo protagonista Kemal Basmaci. Membro da alta sociedade istambulita, o narrador começa sua história aos trinta anos, prestes a se casar com Sibel. Antes que isso aconteça, ele reencontra uma prima distante, Füsun Keskin. Ela pertence a uma classe social mais baixa, é doze anos mais

² Conforme Desvallées e Mairesse (2013, p. 58-60), o termo “museografia” pode ser entendido como a área prática da Museologia de forma bastante ampla. Ele pode também – o que é o caso neste trabalho – ser entendido como sinônimo do que alguns pesquisadores denominam expografia, que se refere ao conjunto de técnicas ligadas à exposição.

³ O termo moldura ficcional neste trabalho tem um fim pragmático. Ele visa sinalizar ao leitor da tese de forma clara os momentos em que o “museu” mencionado é um elemento feito de palavras dentro do romance e quando “museu” se refere à construção empírica, à instituição localizada na cidade de Istambul. A proposta se estende quanto à formação das coleções ou a eventos que se passem em cada um desses dois “museus” – o que é construído literariamente e o que é uma instituição empírica.

jovem, e se torna sua amante. A trama se estende por anos, durante os quais o protagonista forma, de modo bastante questionável, uma coleção de objetos que considera vinculados ao seu relacionamento com Füsün. Com esses objetos, expostos no edifício que, na moldura ficcional, fora um dia a casa da família Keskin, Kemal funda o Museu da Inocência. No ano de 2012, o escritor Orhan Pamuk abriu à visitação pública, na cidade de Istambul, uma instituição homônima ao romance. No mesmo ano, ele publicou um catálogo (PAMUK, 2012a) em que se entrelaçam referências ao museu, à obra literária, aos processos criativos de ambas, entre muitos outros elementos que tornam esse catálogo uma obra à parte.

Em função do estreito laço entre museu e romance – em si mesmo muito afim aos nossos interesses de pesquisa – incluímos em nosso *corpus* de análise a instituição Museu da Inocência. O estudo foi feito sob a perspectiva do mito fundador do museu e da formação da coleção no plano ficcional, em razão de seu vínculo com o romance. O catálogo figurou como *corpus* secundário, de apoio às análises sobre museu e romance.

Cada um de nossos objetos de estudo é bastante complexo em si mesmo, e as relações que se pode estabelecer entre eles não são óbvias. O caminho até as comparações propriamente ditas precisou passar, primeiro, por uma leitura detida de cada um dos romances. No processo da investigação, a construção do conhecimento sobre as obras literárias foi paralela ao estudo dos museus em diversos momentos. Na consolidação do trabalho em texto, os estudos das obras literárias foram decisivamente informados pela pesquisa sobre os museus, e vice-versa.

Com relação à leitura dos romances, principalmente no contexto de análise de trechos específicos, realizamos o cotejo entre traduções. O romance de Orhan Pamuk foi originalmente escrito em turco, e traduzido para o português indiretamente, a partir da versão em língua inglesa de Maureen Freely (PAMUK, 2010). Trabalhamos com as seguintes edições da obra: em português, na tradução de Sérgio Flaksman (PAMUK, 2011), em inglês (PAMUK, 2010), na de Maureen Freely, e em francês – cuja tradução de Valéry Gay-Aksoy, assim como a de Freely, foi feita diretamente do turco (PAMUK, 2011a). Com apoio nas traduções, fizemos eventuais consultas ao texto original em turco (PAMUK, 2008). No caso do catálogo, em função da maior dificuldade de obtenção de diversas traduções, e na ausência de edição em língua portuguesa, trabalhamos com o texto traduzido para o inglês por Ekin Oklap (PAMUK, 2012a) e, quando nos pareceu imprescindível, consultamos o original em turco (PAMUK, 2012).

O procedimento em relação ao romance de Herta Müller foi similar, com a vantagem de termos algumas noções de alemão, o que facilitou a consulta ao texto original (MÜLLER, 2009). Sempre que possível, sobretudo para análises de trechos específicos, consultamos a tradução em língua inglesa de Philip Boehm (MÜLLER, 2012) e a edição em francês, cuja tradutora é Claire de Oliveira (MÜLLER, 2010c), ambas feitas diretamente a partir do alemão. Consultas muito pontuais foram feitas à edição romena, na tradução de Alexandru Şahighian (MÜLLER, 2010d).

A coleta de informações sobre as exposições se deu por meio de consulta à bibliografia específica, visitas técnicas presenciais e visitas virtuais. Estivemos no Museu da Inocência, em Istambul, em agosto de 2017, período em que ocorreu também nosso primeiro contato com o Museu Sighet. Além de nossos registros de campo, consultamos o catálogo *A Inocência dos Objetos* em sua edição inglesa (PAMUK, 2012a), os materiais referentes à visita virtual disponibilizada pela plataforma *Google Arts & Culture* e os excertos do áudio guia disponíveis por meio de aplicativo elaborado pelo Museu Histórico da Universidade de Oslo (ART OF FICTION, 2017). Esse último foi desenvolvido por ocasião de uma exposição temporária em que vitrines do Museu da Inocência foram expostas em Oslo acompanhadas de trechos do áudio guia original do museu, disponível em inglês e em sua tradução para o norueguês.

A coleta de dados referente ao Museu Sighet beneficiou-se do suporte financeiro do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da CAPES. Por meio do PDSE, tivemos a oportunidade de realizar dois estágios de pesquisa, de três meses cada. O primeiro trimestre consistiu no levantamento e leitura de bibliografia sobre contextos históricos da Romênia e da Turquia, além da participação em seminários e eventos acadêmicos relevantes para nossa pesquisa. Nesse período, contamos com supervisão de Luba Jurgenson e suporte do Centro Interdisciplinar de Pesquisa Eur'ORBEM, da Universidade Sorbonne Paris IV. No segundo trimestre, recolhemos informações sobre o Memorial Sighet às Vítimas do Comunismo, em sua sede em Bucareste, acessamos bibliografia disponível nas bibliotecas do Memorial e da Universidade de Bucareste e realizamos diversas visitas ao Museu Sighet em Sighetu Marmatiei. Esse segundo estágio de pesquisa foi supervisionado por Ioana Boca e contou com o suporte do Centro Internacional de Pesquisas sobre o Comunismo da Fundação Academia Cívica – mantenedora do museu estudado. Além das anotações de campo e referências da bibliografia, contamos, para análise da exposição em Sighet, com a visita virtual e as relações de documentos disponíveis no DVD “Museu de Levar para Casa” (MEMORIAL

SIGHET, 2014), que nos foi doado como forma de apoio à pesquisa quando de nossa primeira estadia na sede do Memorial Sighet em 2017. Tivemos acesso também a parte do acervo digital de fotografias do Museu Sighet e à visita virtual disponibilizada no site da instituição.

Como nossa pesquisa se inscreve no campo dos estudos literários, optamos por iniciar a tese apresentando leituras dos romances. No **Capítulo 1 Quando o indivíduo não se perde no coletivo**, localizamos as questões de *Tudo o que tenho levado comigo* que identificamos como primordiais em termos do trabalho com a linguagem e das relações com a materialidade⁴. No que diz respeito às especificidades da literatura concentracionária – sobretudo as relações entre testemunho e ficção – amparamos nossas análises nos trabalhos de Luba Jurgenson (2003), Stéphane Bernier (2013) e Georges Didi-Huberman (2020) em contraponto ao que propõe Corin Braga (2008). O conceito freudiano de “devaneio” também teve papel importante em nossa leitura (FREUD, 1996). Em vista da complexidade das imagens que abundam no texto mülleriano, recorreremos a estudos de lírica, e sobre os pontos de aproximação entre poesia e prosa. Nesse aspecto, contamos com as reflexões de Fábio Andrade (1997), Modesto Carone Netto (1974), Antonio Candido (2004) e Günther Anders (1993). Quanto à fortuna crítica, nossas principais referências foram as coletâneas organizadas por Haines e Marven (2013) e Brandt e Glajar (2013), além dos trabalhos de Crihana (2012, 2014). A formulação de Peter Szondi (2001) segundo a qual “forma é conteúdo precipitado” norteou tanto as análises do primeiro capítulo quanto as do segundo. Embora o centro do capítulo seja o texto literário, elementos da instituição museológica foram incorporados à discussão quando pertinente.

No Capítulo 2 **Quando se narra violência como amor**, apresentamos uma leitura do romance *O Museu da Inocência* que questiona boa parte da fortuna crítica da obra em relação à percepção dela enquanto “história de amor”. Expomos as violências individuais cometidas pelo narrador Kemal Basmaci e sua vinculação com a opressão estrutural de classe. No processo da pesquisa, a identificação dessas violências resultou dos estudos da forma do romance, especificamente a partir de análises em torno do narrador. Além de

⁴ Note-se que o uso do termo materialidade nesse caso não se refere à materialidade dos livros, que é um campo de estudo específico, fora do escopo desta tese. Por “materialidade” que cerca os personagens Leo e Kemal, referimo-nos ao mundo concreto em que estão inseridos *dentro da moldura ficcional*. Ou seja, não se trata de uma análise dos aspectos materiais dos livros, como papel, tinta, impressão, mas sim das características concretas do mundo em que vivem os personagens sob a perspectiva ficcional e não aquela da experiência de leitura.

expor a violência presente no romance, tratamos das relações entre o escamoteamento das diferenças e opressões de classe e a forma literária. Em função de pontos específicos acerca da sedimentação de um conteúdo social numa forma literária, tomamos as reflexões de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis como principal referência para analisar o romance de Orhan Pamuk. Isto porque os resultados das análises do livro *O Museu da Inocência* durante o processo da pesquisa apontaram para direções que coincidem com o trabalho de Schwarz. O conceito de autor implícito de Wayne Booth (1983), revisitado por Antoine Compagnon (1999) também teve papel importante nessa leitura. Vale ressaltar que também a esses autores chegou-se a partir de questões que emergiram das análises do texto literário, e não o oposto. Quanto à fortuna crítica da obra, destacamos os trabalhos de Iclal Vanwesenbeck (2010) e Michael McGaha (2010). Em termos do contexto histórico da Turquia, nossas referências são Ahmad (1973) e, sobretudo, Bozarslan (2015).

O Capítulo 3 **Quando a violência está exposta** consiste num estudo da instituição Museu da Inocência, inicialmente a partir de suas relações com o romance estudado em capítulo anterior, e do mito fundador do museu ficcional que figura no catálogo. Seguem-se a isto análises de duas vitrines do museu, a partir das quais abordamos a espetacularização da violência, por um lado, e o seu apagamento, por outro. Retomamos, nesse capítulo, leituras sobre Herta Müller, colocando em diálogo a representação da violência extrema no romance *Tudo o que tenho levado comigo* e as violências presentes na exposição do Museu da Inocência em Istambul.

No Capítulo 4 **Quando dados ofuscam o indivíduo** apresentamos o contexto histórico e museológico em que se insere o Museu Sighet. Em termos históricos, a principal referência é Krakovsky (2017), complementada por Prost (1952) e Sandu (2003). Tratamos da museologia romena e suas relações com o comunismo e o anticomunismo a partir da pesquisa de Badica (2013), que tem o Museu de Sighet como um de seus objetos de estudo. Localizamos as estratégias museográficas da exposição de longa duração do museu no âmbito dos estudos que compõem as coletâneas organizadas por Becker e Devary (2012) e Bechtel e Jurgenson (2016). Uma análise panorâmica da museografia do Museu Sighet ampara-se na discussão feita por Philippe Mesnard (2012, 2016). O pesquisador trata das características e implicações críticas de dois tipos de ênfase em exposições de violências extremas: a patética (referente ao *pathos*) e a explicativa (vinculada à racionalidade). Para melhor compreensão sobre os conceitos,

trazemos o exemplo da Casa do Terror, em Budapeste, em uma breve comparação com o Museu Sighet.

Nesse mesmo capítulo, posicionamos o Museu da Inocência em relação a outros museus para os quais a relação com a ficção é relevante. Esta relação, por sua vez, oferece um contraponto relevante quanto ao Museu Sighet, para o qual a noção de legitimidade das informações fornecidas na exposição é crucial. Numa curta aproximação que condensa cruzamentos de todos os capítulos anteriores, refletimos sobre as possibilidades de representação da violência em relação com as noções benjaminianas de informação e experiência (BENJAMIN, 1986). Colocamos a leitura de uma das salas do Museu Sighet em diálogo com um trecho do romance de Herta Müller.

Em nossas **Considerações Finais**, retomamos pontos cruciais do trabalho, sintetizando nossos resultados principais. Acrescentamos, ao final, um exercício comparativo entre os romances de Herta Müller e Orhan Pamuk, centrado nas relações entre as obras – sobretudo entre os narradores – e a materialidade.

Capítulo 1 Quando o indivíduo não se perde no coletivo

Herta Müller nasceu no seio de uma família germânica em Nițchidorf, vilarejo próximo à cidade de Timișoara, na parte romena do território conhecido como Banato, em 1953. Filha de um general da SS nazista com uma sobrevivente de campo soviético de trabalhos forçados, ela própria foi, depois de adulta, perseguida pelo serviço secreto romeno – *Securitate* – especialmente por se recusar a colaborar com ele. Cresceu numa Romênia soviética, tendo sua infância permeada pelos horrores do governo de Gheorgiu-Dej, e sua adolescência no período conhecido como pseudo-liberalização⁵, já no regime de Nicolae Ceaușescu. O ditador que governava em sua adolescência permaneceu no poder até 1989, dois anos depois da ida da escritora para o exílio em Berlim.

Os escritos de Müller foram cerceados desde o início da carreira da escritora pela censura soviética. Eles foram, por isso, publicados majoritariamente em território alemão. Apenas três de seus livros foram publicados na Romênia: os dois iniciais, *Niederungen* (MÜLLER, 2010 [1982]), traduzido por Ingrid Ini Assmann como *Depressões* (MÜLLER, 2010a), e *Drückender Tango* (MÜLLER, 1984), em tradução livre, “Tango Opressivo”, em Bucareste. Muitos anos depois, em 2005, *Este sau nu este Ion* (“Ser ou não ser Ion”, em tradução livre do romeno) foi publicado na cidade romena de Iași (MÜLLER, 2005). O terceiro livro da autora, *Der Menschisteingroßer Fasan auf der Welt* (MÜLLER, 2009a [1986]) foi publicado já em Berlim, embora ela só tenha emigrado para lá em 1987 – quando deixou seu país natal com a mãe e o então marido, Richard Wagner. Em português, ele foi lançado na tradução de Tercio Redondo, sob o título de *O homem é um grande faisão no mundo* (MÜLLER, 2013).

O conjunto do trabalho de Müller é vasto e não cabe aqui nomear ou comentar cada um dos títulos por ela publicados. Em termos gerais, trata-se de uma obra escrita em língua alemã⁶ – com exceção do supramencionado título romeno de 2005. Os personagens são construídos em obras que retratam minorias étnicas; desconfortos relacionados a falta de pertencimento; e repressão e violência de regimes totalitários. Embora muitos elementos possam levar à associação com os ambientes (reais, empíricos) como o Banato romeno, a Transilvânia, com os contextos do governo de Ceaușescu e do exílio, nem sempre os locais e datas estão explicitamente determinados nos livros (obras ficcionais).

⁵ Segundo Calinescu (1991, p. 245): “modificadores como quase ou pseudo são infelizmente inevitáveis quando se escreve sobre a história do comunismo na Romênia”. No original: “modifiers such as quasi or pseudo are unfortunately unavoidable when writing about the history of communism in Romania”.

⁶ Importante mencionar que a escolha do alemão como idioma principal não impediu a autora de incorporar uma série de palavras e expressões de outros idiomas em grande parte de sua obra.

São romances, contos, colagens (visuais, sonoras) e ensaios que apresentam trabalhos minuciosos de forma literária, alguns com clara influência surrealista⁷, cujos mecanismos mais específicos apontaremos mais à frente.

Rotaru (2013, p. 230) indica que Müller pertence a uma geração que foi influenciada pelo grupo *Aktionsgruppe Banat*, o qual “combinava experimentação com realismo”. A pesquisadora aponta, como técnicas experimentais utilizadas por Müller, a colagem e a montagem e afirma que o trabalho da escritora “invoca múltiplas tradições literárias, do Cubismo, Futurismo e Dadaísmo ao Surrealismo e à poesia concreta”ⁱ (ROTARU, 2013, p. 230)⁸.

A associação entre técnicas experimentais e influência realista não é trivial, mas tampouco é tão incongruente quanto pode parecer à primeira vista. Como explica Fauchereau (2010, p. 118) a respeito do cubismo:

o poema ou a obra plástica cubista não estão no imaginário absoluto, mesmo que organizem o real sob suas próprias regras, ou, como escreve Stevens⁹, ‘o real é apenas a base, mas ele é a base’. Assim, nunca se trata de abstração total ou inconsciente surrealista. A impressão de ‘descosido’ se deve ao recorte das observações em fragmentos, em colagens de informações escritas ou orais, às mudanças de pontos de vista e distanciamento ou aproximação sem transição, assim como no quadro cubista variam as perspectivas e as profundidades de campo.

A caracterização de uma obra como fragmentária, fundamentada no real, mas não limitada a ele, e que ao mesmo tempo não cai na abstração total, é bastante compatível com as produções de Herta Müller. A escritora produziu colagens visuais, reunidas em volumes como *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (MÜLLER, 2005a) e o já citado *Este sau nu este Ion* (MÜLLER, 2005), ambos de 2005 e sem tradução para o português até o momento da redação desta tese. A fortuna crítica de Müller identifica como colagem também o procedimento de composição de textos, inclusive em trabalhos em que há

⁷ Segundo Eddy (2013, p. 84), “Historicamente, Müller pode ser vista como a mais conhecida descendente da escola surrealista romena fundada por Gellu Naum em 1941”. No original: “Historically, Müller can be regarded as the best-known descendant of the Romanian Surrealist school founded by Gellu Naum in 1941”. Cabe comentar ainda que o grupo conhecido como *Aktionsgruppe Banat*, com o qual Müller se envolveu nos anos 1970, está representado na exposição de longa duração do Museu Nacional da Literatura Romena na sala que é dedicada aos surrealistas – como Gellu Naum e Tristan Tzara. Wichner (2013) afirmou em entrevista que Müller sofreu influências do *Aktionsgruppe Banat*, mas não pertenceu a ele. A despeito desta informação, a vitrine que se refere ao grupo no Museu Nacional da Literatura Romena contém um exemplar de *Druckender Tango*, de autoria de Müller, entre livros de outros autores do grupo (informação obtida em visita técnica ao Museu Nacional da Literatura Romena, em Bucareste, em 2019).

⁸ Entenda-se, em todos os trechos com notas de fim, que a tradução é nossa. As notas de fim foram utilizadas exclusivamente para reunir os referidos trechos em seus idiomas originais

⁹ STEVENS, Wallace. *Opus Posthumous*, Nova York: Alfred A. Knopf, 1972, p. 160.

pouca ou nenhuma interferência visual direta. Há colagem mesmo nos textos müllerianos em que não há nada literalmente colado à página (como é o caso dos volumes em alemão e romeno que citamos acima).

Uma das características dessas colagens diz respeito a acontecimentos que não são narrados de forma linear ou por meio de uma sequência lógica, conforme lemos em Crihana (2012, p.48, grifos nossos):

Onipresente no trabalho de Herta Müller “como metáfora textual para o trauma”, a técnica da colagem reflete também, para além da fragmentação da identidade gerada pelo contexto político ilustrado, *um esforço de resistência a qualquer síntese*, lembrando a ideologia legitimadora do regime opressor: nas palavras de Thomas Cooper, “as colagens podem ser lidas como expressões da *resistência de Müller a qualquer visão totalizante e unificadora*, incluindo o comunismo nacional e o nacionalismo étnicoⁱⁱ.”

Sob a perspectiva explanada por Crihana, o texto de Müller assume, por meio das colagens, uma postura que é a um só tempo estética e ética. Como sinalizamos anteriormente, a obra de Herta Müller é repleta de conteúdos de resistência aos totalitarismos (o do totalitarismo romeno e o do ultranacionalismo da comunidade germânica da Romênia em especial). Esses conteúdos precipitam-se na forma de colagens que resistem a qualquer visão totalizante. É um excelente exemplo do que o teórico Peter Szondi (2001) explica a respeito da forma literária: ela não é um invólucro, uma camada exterior desconectada do conteúdo, mas sim *o próprio conteúdo precipitado*.

A título de ilustração da questão do conteúdo que se precipita em forma, vejamos o trecho abaixo, extraído do capítulo *Cimento*, do romance *Tudo o que tenho levado comigo*¹⁰, um dos elementos de nosso *corpus* de análise:

Fiquei doente de cimento. Durante semanas, por todos os lugares, eu só via cimento: o céu claro era uma camada lisa de cimento, o céu nublado, cheio de montes de cimento. A chuva ligava o céu e a terra com seus fios de cimento. Os cães de guarda tinham uma pelagem de cimento, assim como as ratazanas no lixo da cozinha atrás do refeitório. Os

¹⁰ Originalmente intitulado *Atemschaudel*, o romance foi traduzido em português brasileiro por Carola Saavedra, sob o título *Tudo o que tenho levado comigo* (MÜLLER, 2011). Como o neologismo pode ser considerado de difícil tradução, optou-se, nas duas edições em língua portuguesa, pela escolha da frase inicial do livro como título. Em 2011, na tradução de Carola Saavedra, a versão brasileira com a qual trabalhamos foi publicada pela Companhia das Letras, havendo também uma portuguesa, intitulada *Tudo o que tenho trago comigo*, que saiu pela Dom Quixote em 2010, na tradução de Aires Graça (MÜLLER, 2010b). Diferente das soluções lusófonas mencionadas, o título da edição norte-americana, traduzida por Philip Boehm, foi *The Hunger Angel* (MÜLLER, 2012), em referência às diversas vezes em que o “Anjo da Fome” é mencionado no texto – dois capítulos têm inclusive o título de Sobre o Anjo da Fome. Já a francesa Claire de Oliveira arriscou uma tradução mais literal do título, *La Bascule du souffle* (MÜLLER, 2010c).

licranços rastejavam entre os alojamentos num lamaçal de cimento. As amoreiras, encerradas em casulos, eram funis de seda e cimento. Quando o sol se tornava forte, eu queria limpá-los dos meus olhos, mas eles não estavam lá. E no pátio de chamada, na beira do poço, pousava à noite um pássaro de cimento. Seu canto era áspero, uma canção de cimento. O advogado Paul Gast conhecia o pássaro de casa, uma calhandra-real. Eu perguntei: As nossas também são feitas de cimento. Ele hesitou, antes de dizer: As nossas vêm do sul. (MÜLLER, 2011, p. 41)

Há uma profusão de imagens que se justapõem, desde o personagem que fica doente de cimento até o canto que é áspero, “uma canção de cimento”. O excerto contém uma série de elementos potencialmente referenciais, como as nuvens às quais se associam montes de cimento e a pelagem das ratazanas, que têm possivelmente a cor cinza como o cimento ao qual elas são comparadas.

Ao longo do parágrafo, as imagens ficam cada vez mais complexas, e a referência à realidade material fica mais difusa, mas segue presente. Assim, do início do texto até o ponto que trata do lamaçal de cimento, seria possível estabelecer em todas as frases alguma comparação com a cor cinza, embora outras interpretações das imagens sejam possíveis (referentes à textura, por exemplo). A partir da frase sobre as amoreiras em casulos, a articulação lógica começa a se perder, o aspecto “descosido” do texto fica mais evidente. O que se segue a isto é o trecho: “Quando o sol se tornava forte, eu queria limpá-los dos meus olhos, mas eles não estavam lá”. Nele, o cimento impregnou-se na perspectiva do personagem a ponto de ele ter a impressão de que os casulos de cimento estão literalmente dentro dos seus olhos.

Considerando toda a sequência, que é quase um poema em prosa, é improvável que a expressão “pássaro de cimento” se refira tão somente a penas acinzentadas. Há ainda uma sutileza que não foi possível manter na versão brasileira. A expressão em alemão para pássaro de cimento é “Vogel *aus* Zement” (MÜLLER, 2009, página 29, grifo nosso). A partícula *aus* é a mesma que se utiliza na construção da expressão “kommt sie *aus* dem Süden”, traduzida por Saavedra como “os nossos vêm do Sul”. O pássaro, a um só tempo, pode ser compreendido como sendo feito de cimento ou como sendo originário do cimento – numa analogia em que cimento torna-se um lugar. Camadas de sentido e possibilidades se acumulam em detalhes como uma partícula de três letras. Ao tratar da canção de cimento, a sinestesia que mistura audição e tato na frase sobre a aspereza do canto confunde as referências. A palavra-coisa cimento espalha-se ao longo do parágrafo,

como se ao mesmo tempo contaminasse as frases e extraísse delas novas possibilidades de sentido.

Retomando o que já abordamos, sobre uma linguagem que se fundamenta no real sem se restringir a ele, cabe mencionar aqui uma reflexão de Fábio de Souza Andrade. O pesquisador referia-se à poesia de Jorge de Lima na formulação que reproduzimos abaixo, que acreditamos ser pertinente também ao trabalho de Herta Müller em geral, e ao trecho do cimento em específico, guardadas as importantes diferenças entre os dois escritores. Andrade explica que o encaminhamento para uma metáfora cada vez mais intrincada

(...) não implica, contudo, numa linguagem poética mais abstrata. Essa confusão advém de uma noção estreita de referencialidade, que busca correspondência unívoca com objetos, situações e personagens do mundo empírico. (...) É uma poesia que se faz a partir de múltiplos fragmentos do real, idas e vindas de sentido que não servem a uma disposição ilustrativa, nem às digressões abstratas. (ANDRADE, 1997, p. 89)

O texto de Müller é repleto de elementos concretos, trata quase cem por cento do tempo de uma realidade árida e está fundamentado na realidade material. Não se trata, no entanto, de descrições miméticas dessa realidade que corresponderiam à “noção estreita de referencialidade” apontada por Andrade. Recuperando o que dissera Stevens, no trecho de Fauchereau que trouxemos acima, *o real é a base*, é a fundamentação do trabalho. Sobre esse real, o trabalho é de linguagem. Como explica Müller, em entrevista sobre seu processo criativo:

Trata-se de mencionar e suprimir, insinuar e insistir, estender e encurtar, provocar e arrefecer, elucidar e retirar – e tudo isso ao mesmo tempo. Sentimos como os pesos se deslocam e que *a lógica da realidade se subjugava à linguagem*. É impossível narrar de outra forma. Não é predizível, nem mesmo previsível, como a linguagem decompõe meu conhecimento sobre o vivido, como ela o desmonta e monta de outra forma até surgir uma sequência de palavras que correspondem razoavelmente a ele. *Uma sequência de palavras torna-se uma verdade inventada*. (MÜLLER, 2019, p. 179, grifo nosso)

Como no caso do cimento, que vimos há pouco, em diversos textos de Müller as metáforas começam próximas de uma dimensão referencial e, ao longo dos parágrafos, tornam-se mais densas e complexas. Como a realidade “se subjugava à linguagem”, é possível revelar algo sobre a primeira a partir da segunda. O uso das metáforas, a subjugação da realidade pela linguagem e o uso de expressões como “verdade inventada” estão relacionadas a certo desconforto que o romance de Müller gerou em parte da

recepção quando da sua publicação¹¹. Liger (2010, s/p) indica que alguns críticos reconheceram o romance como obra-prima, enquanto outros “reprovaram sua ausência de legitimidade sobre o tema e, sobretudo, sua escrita excessivamente imagética”ⁱⁱⁱ.

Conforme aponta Crihana (2014), a obra de Müller despertou polêmicas não só em função de seu conteúdo ou das posições políticas da autora¹², mas também em razão de suas escolhas estéticas. O exemplo trazido pela pesquisadora é a crítica de Iris Raschid, citada em outros trabalhos, como em Stringham (2011), De Rubercy (2011) e Prak-Derrington (2013). Como lembram os pesquisadores, o romance *Tudo o que tenho levado comigo* foi acusado por Raschid de inautenticidade e de ser um romance “perfumado, que forneceria um testemunho ‘de segunda mão’, escrito num estilo poético lembrando o expressionismo lírico, incompatível com as realidades representadas” (CRIHANA, 2014, p.314)^{iv}. As críticas sobre suas escolhas estéticas têm origem em uma visão sobre literatura concentracionária – referente a campos de concentração e de trabalhos forçados – que considera qualquer trabalho de linguagem como estetização.

Em linhas gerais, o que se lê são as memórias do personagem narrador Leo Auberg, desde alguns dias antes de ser deportado, pelos russos, para um campo de trabalhos forçados na Ucrânia, aos 17 anos, até anos depois de seu retorno. A maior parte da narrativa está concentrada no período de cinco anos vividos no *gulag* (57 de 64 capítulos referem-se a esta época), sendo que o momento anterior se restringe a poucas páginas no primeiro capítulo.

A acusação de inautenticidade que reproduzimos acima mescla ao menos dois elementos. Como Müller não é, ela própria, uma sobrevivente de um *gulag* (ainda que seja filha de uma sobrevivente), seu relato sobre a experiência concentracionária seria ilegítimo. Além disso, a forma do romance e o emprego de imagens e formulações que se aproximam da lírica são considerados, por alguns estudiosos, como incompatíveis com a literatura concentracionária.

Corin Braga (2008, p. 6), por exemplo, afirma que seria “não somente imoral, mas também contra-produtivo” aplicar o critério estético quando da valorização de uma obra da “literatura de detenção” (ou seja, referente a prisões, campos de concentração ou

¹¹ Cabe lembrar que o momento do lançamento de *Atemschaudel* também incluiu apreciações muito positivas, conforme lembra Morgan (2013). Praticamente todos os autores que abordam os comentários negativos de Raschid lembram também que, no mesmo número do mesmo jornal alemão, *Die Zeit* online, Michael Naumann teceu inúmeros elogios à obra mülleriana.

¹² A respeito da recepção na Romênia pós comunista e dos questionamentos quanto aos posicionamentos políticos, ver Bizuleano & Conkan, 2020.

campos de trabalhos forçados). Braga defende ainda que “a pretensão de ‘fazer Literatura’ frequentemente falsifica o centro de verdade da confissão (...) antes de tudo, memórias da prisão são um documento humano e histórico, e somente em segunda instância um documento estético”^v (BRAGA, 2008, p. 6).

A relação entre estética e autenticidade é um tema de grande interesse para esta pesquisa, dado que está presente tanto nos Estudos Literários quanto nos de Museologia. No capítulo 4, apresentaremos a exposição de longa duração do Museu Sighet, pertencente ao Memorial Sighet às Vítimas do Comunismo e pela Resistência Anticomunista, localizado em Sighetu Marmatiei, Transilvânia, com sede administrativa em Bucareste. A exposição do Museu Sighet parte de um ponto de vista muito similar ao de Braga no tocante à incompatibilidade entre critério estético (trabalho com a forma) e postura ética. Não por acaso, embora tenha mais de vinte livros publicados, a maioria sobre o período comunista romeno, Müller não é uma referência para o Memorial Sighet e não foi representada em suas exposições nem como dissidente política, nem como escritora perseguida pelo regime.

Propusemos, no conjunto dos capítulos desta tese, colocar em diálogo perspectivas diferentes – por vezes opostas – a respeito da representação da realidade na literatura e nas exposições museológicas. A pesquisadora Luba Jurgenson trabalha na interseção literatura/museus, especialmente no que diz respeito a experiências concentracionárias e de violências extremas. A visão de Jurgenson, com a qual nos identificamos, distancia-se do que afirmara Braga e compreende que nem toda elaboração estética resulta em estetização ou banalização do horror. Ela retoma uma conhecida frase de Adorno¹³ sobre a impossibilidade de escrita de poesia após Auschwitz e afirma que se trata de uma formulação frequentemente mal interpretada e distorcida nos trabalhos sobre campos de concentração. Ela explica, então, que a frase de Adorno que “diz da recusa à exploração do sofrimento humano para fins estéticos, foi na maior parte do tempo interpretada como a impossibilidade de dizer o real dos campos” (JURGENSON, 2003, p. 366). E continua o raciocínio indicando que as testemunhas foram “muito mais frequentemente levadas a testemunhar sob a pressão do material do que impedidas de fazê-lo por escrúpulos de ordem estética” e que “a maior parte [das testemunhas] obedeceu à necessidade absoluta e imperiosa de dizer o campo apesar da intuição de indizível que persiste”^{vi}.

¹³ “Escrever um poema após Auschwitz é ato bárbaro” (ADORNO, 2001, p. 26)

As afirmações de Jurgenson aqui reproduzidas tratam da importância e necessidade de dizer os campos, mas não se aprofundam no papel da estética, ou seja, das formas, da estrutura do texto e das imagens na representação do horror. A “necessidade absoluta e imperiosa” de tratar dos horrores do período totalitário romeno é um ponto de convergência entre os discursos presentes na obra de Herta Müller como um todo e nas exposições e comunicações do Museu Sighet. Tanto a escritora quanto os profissionais do museu mencionam o silêncio dos romenos a respeito do período comunista – no caso de Herta, ela aborda o silêncio sobre as deportações para os campos de trabalho em específico – e a necessidade de confrontar esse silêncio. A principal diferença entre a literatura de Müller e o trabalho do Memorial Sighet em relação ao silêncio são as formas pelas quais escritora e instituição abordam temas considerados tabu na Romênia.

Uma das fundadoras do Museu Sighet, Ana Blandiana (2014, p.3), afirma no guia da exposição: “Há uma grande solidão no destino do povo romeno, assim como um silêncio insuportável. O Memorial Sighet nasceu da crença de que essa solidão precisa acabar. E ela só cessará se o silêncio cessar também”^{vii}. Herta Müller (2011, p. 297), por sua vez, no Epílogo de *Tudo o que tenho levado comigo*, escreve: “Como lembrava o passado fascista da Romênia, o tema deportação tornou-se um tabu. Somente dentro da família e com pessoas de muita confiança, que haviam sido elas mesmas deportadas, é que se falava sobre os anos no campo de trabalho”.

Para além das questões formais, a menção ao passado fascista no discurso de Müller é também um ponto importante de diferenciação entre as duas perspectivas. O silêncio que Blandiana e os outros cofundadores do Museu Sighet propuseram-se a combater diz respeito exclusivamente ao período comunista. O líder político Iuliu Maniu, por exemplo, cuja cela pode ser visitada na exposição do museu, é lembrado em duas outras salas de exposição especialmente dedicadas a ele como “um pai da democracia”. As relações de Maniu com o principal grupo fascista romeno (HAYNES, 2019) – a Legião de Miguel Arcanjo, conhecida como Guarda de Ferro – não são comentadas, até onde pudemos averiguar, seja nesse trecho ou em qualquer outro da exposição.

Müller escapa ao lugar de equiparação ou falsa simetria entre as experiências totalitárias ao denunciar a violência de um regime comunista stalinista ciente de sua especificidade. Além disso, ela denuncia com a mesma veemência os abusos de sua comunidade de origem, germânica e ultranacionalista, inclusive no romance estudado nesta pesquisa, não se furtando a abordar a complexidade dos temas trabalhados e a gravidade do holocausto. Esta postura difere significativamente dos pressupostos do

Museu Sighet, cuja perspectiva está fundamentada no anticomunismo, intimamente relacionado a uma visão a-histórica do período comunista romeno (BADICA, 2013).

Considerando a premissa segundo a qual forma é conteúdo precipitado, diferenças de conteúdo não estão dissociadas de discrepâncias formais. Com o objetivo de combater revisionismos referentes aos horrores do período stalinista romeno, o Memorial Sighet posiciona-se como um museu que diz a verdade (ver Capítulo 4). A instituição construiu um discurso, presente em todo o espaço expositivo, em que há pouco espaço para nuances. Os personagens dessa espécie de “narrativa museológica” apresentada nas diversas celas do Museu Sighet são heróis-vítimas ou vilões-agressores^{14viii}. Com mais complexidade e profundidade, os personagens de *Tudo o que tenho levo comigo* são, antes de qualquer papel pré estabelecido pelo que aconteceu a eles, pessoas.

Para lidar com a árdua tarefa de representar seres humanos em sua complexidade, Herta Müller precisou ir além das informações. O Museu Sighet, por sua vez, é um grande compilado de gráficos, mapas, tabelas, números, documentos, fotografias e um enorme volume de textos informativos impressos em painéis. Há também um número significativo de objetos, mas eles são majoritariamente ilustrativos, por vezes fazem uma função quase cenográfica. Some-se a isto o fato de que é o único museu de nosso conhecimento que oferece entrada gratuita para jornalistas (e não para professores, salvo quando acompanham turmas de alunos).

Müller também tinha muitas informações sobre o campo de trabalho à sua disposição quando se propôs a escrever o romance. Spiridon (2013) indica que as pesquisas para composição da obra tiveram início em 2001, por meio de uma parceria entre Herta Müller e o poeta Oskar Pastior. Também ele romeno-alemão, Pastior foi deportado para um campo de trabalhos forçados soviético na Ucrânia no mesmo período abordado na obra ficcional, com a mesma idade do protagonista e narrador Leo Auberg, com quem compartilha também a cidade de origem (*Hermanstadt*, em alemão, *Sibiu*, em romeno) e a homossexualidade, que o fazia temer a um só tempo a família e o Estado.

¹⁴ Flige (2016) trata da tríade vítima-herói-perpetrador no contexto de modelos conceituais de exposições sobre o Gulag: Para nossa análise, o significado pertinente da palavra herói é aquele que suscita identificação. Para tanto, é suficiente e necessário que o campo semântico desta palavra compreenda duas noções: o herói deve ser percebido como alguém ‘bom’ e estar do ‘lado certo’. (...) O personagem da vítima permite ao visitante uma forma de identificação e de empatia ao indicar para ele que, nesse drama histórico, o ‘bom’ está entre os nossos. O herói foi então encontrado: é a vítima. Mas a valorização da vítima não permite identificar as lógicas da repressão nem os assassinos (...) A marca herói-vítima oferece um ponto de apoio suficiente para um percurso emocional e, em certo sentido, ético, através do passado, mas absolutamente inútil à sua compreensão. (FLIGE, 2016, p. 132,135,136, grifos no original)

A proposta era que Müller e Pastior escrevessem o texto juntos. Porém, após uma série de entrevistas, uma viagem em conjunto ao território em que antes se situava o campo e muitas anotações, o poeta faleceu inesperadamente. Em entrevista, a romancista relembra:

Do jeito que imaginávamos, o livro deveria tornar-se uma documentação poética do campo. Quando estive então sozinha com meus cadernos de anotações e os li mais uma vez, ficou claro que, sem Pastior, eu só conseguiria escrever um romance (...). Isso se evidenciou, pois as anotações eram apenas uma fenomenologia do campo. Ferramentas, roupas, torres de controle, barracas, a fábrica com as baterias de coque e a torre de refrigeração, a louça – tudo estava detalhadamente descrito e até desenhado por Pastior. Um fundamento forte de coisas sem vida. Mas nada da vida no campo, das pessoas e de suas histórias eu sabia muito pouco. A partir do fundamento das anotações pude e tive que construir a estrutura para o romance. (MÜLLER, 2019, p. 192-193)

Com a morte de Pastior, Müller ficou sozinha com “quatro cadernos repletos de anotações manuscritas, além de esboços para alguns capítulos” (MÜLLER, 2011, p. 298). Possivelmente, se o romance fosse seguir a lógica do Museu Sighet, bastaria extrair desse material as informações e reuni-las em texto. Mas, sob a ótica da escritora, faltava vida. Ousamos dizer: mesmo havendo desenhos, faltavam imagens. Pode-se associar ao relato de Müller no excerto de entrevista acima, a perspectiva de Georges Didi-Huberman sobre o holocausto. O pensador afirma que “para saber, é preciso imaginar”, e que “para se lembrar é preciso imaginar” (2020, p. 11, 45). Ele insiste ainda que “não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que imaginar isto [o holocausto] de todas as formas – porque é verdade – nós não podemos, não poderemos jamais no limite. Mas nós devemos” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 11)^{ix}.

As afirmações de Huberman fazem ecoar aquelas de Jurgenson que citamos muitos parágrafos atrás. A pesquisadora tratara da “necessidade absoluta e imperiosa” de dizer, a despeito “da intuição de indizível que persiste”. Mas a necessidade de dizer nem sempre faz com que algo seja dito, como se percebe no comentário de Müller sobre as entrevistas que ela fez com outros sobreviventes da deportação, além de Pastior:

Oskar Pastior falou sobre suas experiências e eu as escrevi. Eu queria saber sobre os sentimentos de um homem nesta situação e, portanto, pedi a ele que elaborasse mesmo sobre os menores detalhes. (...) Suas memórias detalhadas foram um verdadeiro golpe de sorte, porque outros sobreviventes que eu entrevistara não tinham sido capazes de falar sobre suas experiências desse modo; *eles não tinham linguagem para seus sentimentos e emoções*. Eles diziam apenas estereótipos: nós sofremos, nós sofremos tanto... *clichês com os quais não era possível*

trabalhar de forma alguma. (MÜLLER *apud* SPIRIDON, 2013, p. 134, grifos nossos)^x

É oportuno aproximar da escrita de Müller o que Modesto Carone (NETTO, 1974, p. 37) afirma sobre o poeta Georg Trakl, resguardadas sempre as diferenças de contexto. Ao construir o romance por meio de metáforas, em uma linguagem “mais evocativa do que representativa”, Müller toma grande distância dos clichês. Carone define as metáforas em Trakl como metáforas *necessárias*, ou seja, a única forma possível para a expressão do poeta. Ainda mais do que isto, recuperando reflexões de Karl Ludwig Schneider, o pesquisador observa que a linguagem imagética é o meio pelo qual Trakl “se individualiza como poeta” (NETTO, 1974, p. 39). Compreendemos que também Müller trabalha com “metáforas necessárias” e uma linguagem imagética singular.

O que defensores do testemunho “puro” ou “bruto”, sem metáforas, chamam de autenticidade, parece ser equivalente ao que Müller denomina clichê. Stéphane Bernier, ao investigar as razões pelas quais Jorge Semprún e Imre Kertész optam pela ficção em seus trabalhos sobre a experiência concentracionária, afirma: “Enquanto instintivamente vários [autores] colocam o testemunho no campo do ‘verdadeiro’, Kertész e Semprun tomam partido da *ficção como forma de transmissão do fundamento da experiência*” (BERNIER, 2013, p. 28, grifo nosso)^{xi}. Cada um com suas peculiaridades de contexto e características estéticas, Müller assemelha-se muito a Kertész e Semprun no quesito específico apontado por Bernier.

No caso da escritora romeno-alemã, o fundamento da experiência era justamente o que parecia faltar nos testemunhos recolhidos por ela antes do contato com Oskar Pastior. Na ocasião de suas primeiras entrevistas com sobreviventes da deportação, Müller identificara a falta da singularidade, da individualidade em meio ao horror. A escritora afirma que: “Também nos relatos já publicados encontrei naturalmente muitos lamentos sobre o sofrimento, e isso sempre no que foi vivido coletivamente. Havia apenas o nós, enquanto eu precisava de indivíduos para contar as experiências coletivas” (MÜLLER, 2019, p. 181-182).

Essa relação entre o eu e o nós, entre o acontecimento histórico e a experiência individual remete-nos a uma discussão proposta por Murilo Marcondes de Moura a respeito da chamada “poesia de circunstância”. Para analisar a poesia brasileira em relação à Segunda Guerra Mundial, Moura (2016, p. 16) recupera reflexões de diversos autores a respeito de poesias de guerra ou relacionadas ao tema da guerra. O pesquisador aponta, por exemplo, que Paul Éluard recusara a existência de um caráter panfletário ou

“de encomenda” na poesia de circunstância. Éluard propõe que a circunstância exterior à qual se refere a poesia vá ao encontro da circunstância interior do poeta. Essa perspectiva é reforçada pela fala de Jean Starobinski¹⁵ (*apud* Moura, 2016, p. 18), também mencionada pelo pesquisador brasileiro: “a responsabilidade do poeta é sobretudo a de conferir ao acontecimento histórico a qualidade de acontecimento interior (...) A verdadeira poesia interioriza a história”.

O encontro entre individual e coletivo e a recusa ao clichê são dois aspectos que diferenciam a narrativa de Herta Müller daquela produzida por Orhan Pamuk no romance *O Museu da Inocência* (PAMUK, 2011), que analisaremos em nosso Capítulo 2. Não só os contextos de vida dos protagonistas Kemal Basmaci (Pamuk) e Leo Auberg (Müller) são absolutamente distintos, mas também a postura de cada narrador personagem diante da vida é muito díspar em relação à do outro. Conforme abordaremos no segundo capítulo desta tese, os clichês são recurso muito presente na narrativa composta por Pamuk e enunciada pelo narrador personagem Kemal. Além disso, enquanto no texto de Müller, Leo parte de sua singularidade para representar um sofrimento que é também coletivo, em Pamuk há uma espécie de exaltação da vida privada de certo grupo muito restrito da elite istambulita.

Já nos aproximamos dos fragmentos e imagens que compõem o modo de narrar de Leo por meio da análise do trecho sobre o cimento feita algumas páginas acima. Passemos agora à apresentação do romance *Tudo o que tenho levado comigo*, seguida de novas análises. Por meio delas, será possível identificar em que aspectos Leo e Kemal aproximam-se e em quais se distanciam. Veremos ainda como a relação entre os personagens e a materialidade que os cerca em cada um dos romances propicia o desenvolvimento de reflexões relevantes a respeito dos dois museus estudados nos Capítulos 3 e 4, Museu da Inocência, na Turquia, e o Museu Sighet, na Romênia.

1.1 “Eu sei que você vai voltar”

A trama de *Tudo o que tenho levado comigo* é composta por 64 capítulos mais um Epílogo, e tem início em janeiro de 1945. Foi nesse período que ocorreu, e não só no contexto ficcional do romance, a deportação em massa de saxões residentes na Romênia para campos de trabalhos forçados na Ucrânia, conforme consta no Epílogo¹⁶.

¹⁵ STAROBINSKI, Jean. La poésie et la guerre: chroniques 1942-1944. Genebra, MiniZoé, 1999, pp. 9-19. A tradução do trecho citado é de Moura.

¹⁶ A informação pode ser confirmada, por exemplo, em Deletant, 1998; Massino, 2008; e Spiridon, 2013.

Como já mencionamos, o narrador personagem é Leopold Auberg, na maior parte do tempo chamado pelo apelido de Leo, que narra em primeira pessoa as suas memórias do período da deportação para o campo de trabalho. Vale retomar a informação de que quase noventa por cento do romance é composto pelo período vivido dentro do campo, na Ucrânia. Nos diversos capítulos em que se narra a vida no *gulag*, são retomadas, sob a forma de memórias, outras passagens da vida do protagonista – às quais ele geralmente associa algum objeto, diálogo ou acontecimento ocorrido no campo. A narração acontece em retrospectiva e, por vezes, dentro de uma memória do campo há referências a outras memórias, anteriores à deportação. A vida após o fim do período de confinamento compõe seis capítulos, abrangendo desde a viagem de retorno, em janeiro de 1949, até episódios ocorridos já nos anos 1980, sendo que a transição entre esses trinta anos é feita de forma esparsa e sem grandes detalhes.

Leo tem, no início da narrativa, por volta de 80 anos e narra um período que começa quando tinha apenas 17, e vivia no vilarejo de *Hermannstadt* (*Sibiu*¹⁷, em romeno) na Romênia, região de *Siebenbürgen* (Transilvânia) com sua família de ascendência germânica. Um trecho, reproduzido abaixo, apresenta a origem saxã e a afinidade com as ideias nazistas difundidas na Alemanha dos anos 1940 como ponto comum entre os moradores de *Hermannstadt*. O protagonista afirma, ao abordar a sua homossexualidade (tema que desaparecerá quase por completo nos capítulos que narram o período no *gulag*, uma época em que ser descoberto homossexual seria especialmente perigoso):

Minha mãe e, principalmente meu pai, como todos os alemães na pequena cidade, acreditavam na beleza das tranças louras, das meias brancas até o joelho. No quadrado preto do bigode de Hitler e nos saxões de *Siebenbürgen* como raça ariana. Meu segredo, visto sob o aspecto puramente físico, já era altamente execrável. Sendo com um romeno, acrescentava-se o crime de ‘desonra da raça’. (MÜLLER, 2011, p. 14)

Conforme sinalizado na seção anterior, vê-se no trecho acima que o romance de Müller retrata a minoria germânica romena em sua complexidade, sem isentá-la de olhar crítico. No primeiro capítulo, o protagonista chega a afirmar que “se a situação [no campo de trabalho] não ficar muito ruim, para mim será até bom. Eu queria ir embora daquele

¹⁷ Algumas cidades romenas chegam a ter quatro nomes em idiomas distintos: em romeno, em alemão, em húngaro e em latim.

dedal de cidade onde até as pedras tinham olhos” (MÜLLER, 2011, p. 12). Esse trecho é um entre os vários exemplos possíveis de algo que Bary (2010, p. 268) afirma sobre a obra mülleriana: “o lugar de origem nunca é evocado em seus romances e narrativas [de Müller] como o lugar de um idílio perdido. Pelo contrário, é o lugar do qual é preciso fugir se não queremos ser destruídos para sempre”^{xii}.

A relação conflitiva e amedrontada com o lugar de origem fornece mais uma camada à já complexa situação de Leo Auberg, que foi deportado, viveu o trauma, voltou, e agora tenta narrar sua experiência:

Eu já estava havia meses em casa, onde ninguém sabia o que eu tinha presenciado. E ninguém perguntava. Só é possível contar quando somos capazes de transmitir nossas experiências¹⁸. Eu achava bom que ninguém perguntasse nada, mas no fundo aquilo me doía. Meu avô com certeza teria perguntado algo. Ele morrera fazia dois anos. No verão, após a terceira paz, ele morrera de falência dos rins *e, diferentemente de mim, ficou com os mortos*. (MÜLLER, 2011, p. 270, grifos nossos)

A frase final do trecho, que diz que “diferentemente” de Leo, o avô “ficou com os mortos”, sugere que o narrador também morreu, mas não ficou entre os mortos. O que nos leva a uma frase fundamental do romance, dita por uma das avós do protagonista no primeiro capítulo e repetida em outros sete capítulos distintos ao longo da obra: “Eu sei que você vai voltar”. Em três dos oito capítulos em que é mencionada, a frase aparece integralmente em caixa alta. Outras palavras e expressões são destacadas no romance desse mesmo modo, remetendo novamente aos procedimentos de colagem tanto literários quanto visuais.

A “frase de despedida da [minha] avó”, como Leo se refere a ela em momentos posteriores, não se destaca apenas em função da quantidade de vezes que se repete no livro ou mesmo à grafia em caixa alta. O que nos interessa são sobretudo as transmutações pelas quais a frase passa, de palavra a coisa, de coisa a pessoa, de palavra a pessoa, sem perder seu caráter de palavra, compondo metáforas muito intrincadas nos diferentes

¹⁸ A questão da incapacidade de transmitir experiências após o que viveu no campo de trabalho remete ao texto *O Narrador*, de Walter Benjamin (1986) e aos entrevistados que Müller disse, em trecho que já citamos, não terem linguagem para contar o que viveram. Benjamin afirma que “No final da guerra, os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1986, p. 198). Há outra alusão a isto no romance de Müller, no capítulo “Tempos emocionantes”, em que se lê: “O professor de latim veio da guerra, de férias do front, e visitou o colégio (...) Um aluno (...) pediu logo no início: Senhor professor, conte-nos como é no front. O professor mordeu os lábios e disse: Não é como vocês pensam. Então a expressão do seu rosto congelou, e suas mãos começaram a tremer, como nunca o havíamos visto. Não é como vocês pensam, repetiu. Então ele colocou a cabeça sobre a mesa, os braços caídos como um boneco de trapo, e começou a chorar” (MÜLLER, 2011, p. 59).

capítulos em que aparece. As transformações da frase da avó ao longo do romance compõem um terreno fértil para analisar os modos de narrar de Leo Auberg e as relações estabelecidas no texto entre pessoas, coisas, paisagens, palavras. As palavras de despedida são ditas pela primeira vez no capítulo inicial do livro, chamado “Sobre fazer as malas”, logo antes da partida de Leo para o campo de trabalho:

A noite veio, mas a patrulha estava atrasada. Tiveram que se passar três horas, era quase insuportável. Então eles chegaram. A mãe segurou para mim o sobretudo com a gola de veludo negro. Vesti-o. Ela chorou. Eu pus as luvas verdes. No corredor de madeira, bem ao lado do medidor de gás, minha avó disse: eu sei que você vai voltar. Não guardei essa frase intencionalmente. Levei-a distraído para o campo de trabalho. Eu não tinha a menor ideia de que ela me acompanhava. Mas uma frase assim é algo autônomo. Ela teve efeito sobre mim, mais do que os livros que eu levava. EU SEI QUE VOCÊ VAI VOLTAR tornou-se cúmplice da pá de coração e adversário do anjo da fome. Como voltei, posso dizer: uma frase assim nos mantém vivos. (MÜLLER, 2011, p. 17-18).

A certeza da volta é um tema cercado de nuances, e algo que *mantém alguém vivo* no contexto concentracionário está longe de ser uma salvação pacífica e sempre bem-vinda. Tampouco é algo que se possa explicitamente e sem conflito considerar ruim, dado que é um desejo de vida, de superação.

Já na primeira aparição da frase, quando a avó se despede de Leo, as palavras são equiparadas a objetos. Além disso, a agência que se reconhece nessas palavras é tamanha que elas alcançam uma posição de sujeito. As associações a objetos estão em “Levei-a distraído para o campo de trabalho” e na comparação aos livros em “ela teve efeito sobre mim, mais do que os livros que eu levava”. Em paralelo, ao afirmar que a frase o “acompanhava” e que ela era “algo autônomo”, o narrador indica a agência que as palavras têm sobre ele de forma mais ativa. Esta percepção se intensifica em seguida, quando a um conjunto de fonemas identificam-se funções de “cúmplice” e “adversário”.

A alternância entre ser sujeito e ser objeto é, para além de uma possibilidade semântica de interpretação, uma questão gramatical. Em “Levei-a distraído para o campo de trabalho”, a frase da avó é objeto. Em “tornou-se cúmplice” ela é sujeito. Conteúdo e estrutura se entrelaçam. E conforme demonstramos no trecho sobre o cimento, na seção anterior deste capítulo, a linguagem aqui se condensa progressivamente até chegar à metáfora.

Ainda que não seja uma construção trivial, a ideia de “levar” uma frase como se fosse um objeto poderia ser compreendida, sem grandes torções de lógica, como “levar na memória”, por exemplo. Porém, quando se chega à formulação que define uma frase

como “cúmplice da pá de coração e adversário do anjo da fome”, as metáforas se justapõem. As palavras da avó tornam-se não só sujeito da oração, mas configuram um *ser* capaz de estabelecer relações de aliança e confronto. Os seres que participam dessas relações, a pá e o anjo, só serão explicitamente apresentados muitos capítulos adiante. No caso do anjo da fome, há dois capítulos intitulados “Sobre o Anjo da Fome”, além de ele reaparecer em diversos outros trechos. Esse é mais um lembrete de como o romance não segue uma estrutura linear, deixando muitas lacunas ao longo das páginas, que podem ou não ser preenchidas por trechos de capítulos posteriores a elas.

O Anjo da Fome é uma espécie de personificação da fome no romance de Müller. Ele é a ameaça da morte por inanição e, por isso, ser seu adversário significa contribuir para que o personagem não morra de fome. A frase seria adversária do Anjo da Fome no sentido de determinar que Leo “vai voltar” para casa. E para voltar é preciso estar vivo, não morrer de fome. Nesse combate à fome personificada, a frase da avó seria cúmplice da “pá de coração”, uma ferramenta de trabalho cujo nome é ao mesmo tempo uma referência técnica ao seu formato e uma possível metáfora já que ela é “a preferida” de Leo, e a única, entre muitas pás, à qual ele deu um nome (MÜLLER, 2011, p. 84).

A posição que a pá ocupa em relação ao anjo da fome é ambivalente. Por vezes, como no trecho sobre a frase da avó, ela aparece como adversária do anjo, como se concentrar-se completamente no trabalho permitisse esquecer por alguns instantes da demanda do corpo por alimento e, desse modo, resistir: “Tenho de agradecer-lhe [à pá] porque, quando trabalho com ela em troca de pão, me esqueço da fome” (MÜLLER, 2011, p. 88). Sob outra ótica, o trabalho (inclusive o que se faz com a pá) é o que gasta as energias obtidas da pouca comida disponível no campo: “A fome está sempre ali (...) 1 movimento completo com a pá = 1 grama de pão” (MÜLLER, 2011, p. 88).

Do mesmo modo, a frase da avó é uma espécie de sentença de morte às avessas: Leo está fadado a sobreviver. Isto, por um lado, segundo o próprio narrador, é descrito como uma sorte. Por outro, é carregado de angústias e desafios. No capítulo “Álamos Negros”, quando pensa que será fuzilado em breve em plena noite de réveillon e tenta cavar no chão congelado o que imagina ser a própria cova, Leo se percebe fascinado pela ideia da morte:

Quando se tenta vencer o medo da morte, mas não se consegue fugir dele, este se transforma em fascínio. Inclusive o frio gélido, que nos mantém imóveis, anestesia o horror. *No transe causado pelo frio extremo, eu me entreguei ao fuzilamento. Contudo, nesse momento, dois russos embuçados nos jogaram pás desde o reboque do carro.* (MÜLLER, 2011, p 75, grifo nosso).

É após se entregar ao fuzilamento – e assim desistir de viver e, portanto, de voltar – que Leo recebe a pá e a instrução de cavar. O esforço físico e o contato com o objeto produzem o contexto em que a frase da avó é retomada:

Não me lembro por quanto tempo [cavamos], até que o céu adquiriu um tom acinzentado. Enquanto isso, *o ritmo da pá me repetia: EU SEI QUE VOCÊ VAI VOLTAR*. De tanto cavar, eu já estava sóbrio novamente e preferia continuar passando fome, frio, e trabalhando para os russos, a ser fuzilado. *Dei razão à minha avó: Eu vou voltar; porém, contra-argUMENTEI: Sim, mas você sabe o quão difícil isso é.* (MÜLLER, 2011, p 75, grifos nossos).

Há algo na conexão com a materialidade, com a concretude da situação, que permite a Leo acreditar que sobreviverá. Não são os objetos ou a paisagem em si mesmos que possibilitam ambivalências e mudanças de perspectiva, mas a relação estabelecida entre eles e o personagem. Ao afirmar que “o ritmo da pá me repetia”, o narrador se refere ao movimento que realiza com a pá, a uma concentração absoluta no que faz o corpo e que lhe permite desvencilhar-se do fascínio pela morte.

Da evocação da memória da despedida da avó, passamos, no momento seguinte, ao encontro com a própria pessoa da avó. Leo se dirige à anciã diretamente, como se o ritmo da pá tivesse sido capaz de convocar sua presença física no campo. Logo após concentrar-se completamente no corpo como forma de resistir ao sofrimento mental, o protagonista se afasta da realidade material em um devaneio. Freud define o devaneio, nos escritores criativos, como análogo à brincadeira infantil. Ele reforça que o oposto da brincadeira da infância não é “o que é sério, mas o que é real” (FREUD, 1996 [1907], p. 80). E explica que à medida que cresce e “para de brincar”, a criança apenas renuncia a fazê-lo com objetos concretos, de modo explícito, e passa a fantasiar, mantendo a operação mental. A isto que se produz por meio da fantasia, Freud denomina devaneio. E afirma que:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. (FREUD, 1996 [1907], p. 80)

A ideia freudiana de devaneio é compatível tanto com o que afirma Herta Müller sobre a própria escrita quanto com os modos de narrar do protagonista Leo Auberg. É importante reforçar que a analogia com a brincadeira infantil não tem qualquer intenção aqui de atenuar a situação de horror que vive o personagem ou de menosprezar seu

sofrimento em qualquer medida. Trata-se de uma questão técnica de funcionamento psíquico. Leo, assim como a criança que brinca, tem consciência de que a avó não está presente, de que a conversa que ele tem com ela não aconteceu em termos empíricos. Ainda assim, ele “investe uma grande quantidade de emoção” nessa conversa, ele leva suas metáforas a sério. Esse “levar a sério” o devaneio e considerá-lo digno de investimento emocional talvez seja o que permite a Herta Müller fazer literatura a partir do horror sem cair num lugar de estetização.

Concebido sob a perspectiva de uma romancista, com influências de um poeta, o romance estudado aqui apresenta uma evidente preocupação com a forma literária, com o trabalho com a linguagem, sem rigidez em termos de fidelidade aos fatos comprováveis. Na seção anterior, trouxemos o trecho de uma entrevista em que Müller afirma que seus entrevistados antes de Pastior “não tinham linguagem” para contar sua experiência no campo. Ao afirmar que eles não tinham linguagem para seus sentimentos e emoções, a escritora destaca um dos pontos que diferenciam *Tudo o que tenho levo comigo* de parte da literatura de *gulag* existente: o fato de seu livro não ter sido, como ocorreu com outros do gênero, escrito por amadores ou estreantes (muitas vezes, “escritores de um livro só”) (HAINES, 2013, p.128).

E não só dos amadores a obra mülleriana se diferencia. Mesmo em comparação a nomes consagrados da literatura concentracionária, o trabalho de Herta Müller apresenta peculiaridades. Jurgenson (2003) recupera trechos de Chalamov e Primo Levi em que eles explicitamente recusam literariedade em seus textos. O primeiro afirma que seus escritos são “alguma coisa que não seja literatura”¹⁹ (*apud* JURGENSON, 2003, p. 24). O segundo diz, sobre o livro *É isto um homem?* (LEVI, 2010), que tinha uma ideia muito precisa em mente quando redigiu a obra e que “realmente não se tratava de fazer obra literária”²⁰ (*apud* JURGENSON 2003, p. 25). A pesquisadora considera “essa rejeição como uma preocupação de autenticidade, uma recusa do romanesco, da transmutação do real: o real deve entrar na obra tal qual é, em sua autenticidade primeira, na pureza absoluta da imagem” (JURGENSON, 2003, p. 25). Em contraponto a essa percepção sobre imagens e sobre uma suposta pureza do real, é pertinente trazer a reflexão que Bozzi (2013, p. 124) propõe sobre Herta Müller: “o que Müller deixa claro em suas obras é que

¹⁹ CHALAMOV, Varlam. “De la prose”, 1965, Ed Verdier.

²⁰ LEVI, Primo. “Les mots, le souvenir, l’espoir”, entrevista com Marco Vigevani. In: BELPOLITI, Marco (org). *Conversations et entretiens*, Paris: Robert Laffont, 1998, p. 211.

sem nossa própria imaginação e fantasia específicas, o que nos restaria seria não uma versão sóbria e ‘objetiva’ da realidade, mas nenhum acesso à realidade em absoluto”.

Mas nem todos os escritores reconhecidos por seu trabalho com a experiência concentracionária comungam das ideias de Levi e Chalamov. O que Bozzi disse sobre Müller no trecho acima é compatível com a afirmação de Bernier em seu estudo sobre Semprun e Kertész: “o relato ‘factual’, o ‘testemunho bruto’, é julgado inapto a dar conta da essência da experiência. Os documentos históricos apresentam uma verdade lacunar que só a escritura literária pode suprir”^{xiii} (BERNIER, 2013, p. 27-28).

A autora de *Tudo o que tenho levado comigo* utiliza com frequência e naturalidade palavras como “invenção” e “esquecimento” em seus ensaios e mesmo no próprio romance. Já no primeiro capítulo, o narrador Leo Auberg aborda as lacunas da memória em trechos como:

Há sessenta anos, tento lembrar-me à noite dos objetos do campo de trabalho. (...) Basta pensar que havia levado utensílios de costura na nécessaire, para que se misture ali uma toalha, cuja aparência eu desconheço. Acrescenta-se uma escova de unhas *que não sei se eu tinha*. Acrescenta-se um espelho de bolso, *que existia ou não*. (MÜLLER, 2011, p. 35, grifos nossos)

Em entrevista, Müller afirma que “o irreal torna-se válido através de sua linguagem adequada. Bem, quando o tema é ameaçador, ou porque o tema é ameaçador, ele precisa ser acertadamente belo na linguagem. (...) O principal nos textos [é] a verdade inventada da linguagem, na qual o belo machuca” (MÜLLER, 2019, p. 179). A noção de um “belo que machuca” aparece também no romance, num contexto em que a frase de despedida da avó e a relação com a materialidade têm novamente um papel essencial. Trata-se do trecho sobre um lenço de bolso, a respeito do qual Leo afirma “Naquele lenço de bolso, ela [a beleza] me pegou desprevenido. A beleza me doía” (MÜLLER, 2011, p. 80).

A fim de aprofundar algumas questões abordadas nessa seção, passemos a uma apresentação e análise de excertos do capítulo “Lenço e Ratos”. Propomo-nos a continuar a investigação sobre as relações de Leo Auberg com a concretude do mundo que o cerca, assim como as tensões entre imagens poéticas e estetização do horror.

1.1.1 Entre o intangível e o inescapável

O capítulo “Lenço e Ratos” é o 12º do romance *Tudo o que tenho levado comigo* e pertence ao grande conjunto de capítulos cujas situações principais se passam no campo de trabalho. Ele é formado por dois episódios principais: um relativo ao *Lenço*, e o outro,

a um grupo de seis *Ratos*. Há ainda um terceiro episódio envolvendo um gato, vinculado ao dos ratos, mas nos ateremos neste trabalho à questão do lenço.

De certa forma, a estrutura fragmentária do capítulo mimetiza a proposta em fragmentos do romance como um todo, também ele composto de um conjunto de acontecimentos a princípio desconexos aos quais a obra não pode ser resumida. Essa resistência à sumarização está aliada a um trabalho de linguagem e à presença, dentro dos episódios e entre eles, de complexas imagens que não se permitem parafrasear sem que se perca muito de sua força.

Em *Lenço e Ratos* – como em diversos outros momentos – o tempo não é bem definido: “*Certa ocasião*, uma russa me deu um lenço de presente” (MÜLLER, 2011, p. 78). O que se sabe sobre esta ocasião é que havia frio, fome e trabalho – três elementos que perpassam todos os anos no campo. Mais à frente, haverá uma menção ao segundo inverno no campo e ao crepúsculo, que situam, portanto, o ano (1946), a estação e o momento do dia. A passagem do Lenço é seguida pela dos Ratos, em que se lê “*um dia* ouviu-se um barulhinho” (MÜLLER, 2011, p. 82), e a única informação de tempo que se acrescenta a este genérico dia é a de que se trata do período em que os prisioneiros estão dormindo: “deveria livrar-me deles [os ratos], e de imediato, antes que comessem o pão e antes que os outros acordassem e percebessem alguma coisa” (MÜLLER, 2011, p. 82). O que nossa leitura propõe é que a conexão certamente não se faz a partir do tempo, no sentido de uma sequência de acontecimentos. Ela se faz a partir dos objetos e das imagens criadas em torno a eles: o “lenço” (que é, se considerarmos o modo como a palavra se forma em alemão, um “pano de bolso”, *Taschentuch*²¹) e o “pano do pão” (*Brottuch*) no qual os ratos são transportados pelo narrador do alojamento à latrina.

O protagonista aborda ao longo do texto o pano de assoar o nariz, o pano de envolver o carvão, de amarrar em volta do pescoço, de enxugar as lágrimas (que, no caso dele, prisioneiro em situação de escassez extrema, eram todos o mesmo pano se multiplicando em várias funções). O primeiro parágrafo é uma enumeração dos diversos panos que compõem a vida no campo de trabalho:

No campo de trabalho, havia panos em abundância. *A vida ia de um pano a outro*. Do pano de envolver os pés à toalha, do pano que cobria o pão, passando pela fronha com a erva-armoles, o pano para a venda

²¹ A tradução de *Taschentuch* para o português é, conforme propôs Carola Saavedra, lenço. Porém, chamamos atenção aqui para o fato de que, como várias palavras do alemão, trata-se de uma palavra composta de duas outras. Assim, fragmentando a palavra em suas duas partes e traduzindo literalmente, pode-se chegar a “pano de bolso”, o que permite compreender o lenço como parte importante da imagem “a vida ia de um pano a outro”.

ambulante e para mendigar, até os lenços de bolso, se é que se tinha algum. (MÜLLER, 2011, p. 78, grifo nosso).

A sequência dos vários panos que compunham o campo de trabalho mescla termos já consagrados do vocabulário de língua alemã a neologismos. Assim, embora *Taschentuch* (lenço) possa ser lido como “pano de bolso”, ele dificilmente seria desmembrado desse modo numa leitura cotidiana por alguém familiarizado com o alemão, que tenderia a ler a palavra como um todo. *Brottuch* (pano do pão), por outro lado, sendo um neologismo, demanda a operação mental de fragmentar a palavra em seus dois componentes para compreender o que significa. Desse modo, a autora adiciona à composição da cena uma camada que diz respeito ao funcionamento da linguagem e conecta, por essa via, palavras e coisas²². Nessa construção, o que permite alinhar os vários momentos da vida no campo de trabalho são os panos relacionados a eles – não só por suas similaridades materiais, mas também pela constituição linguística que os aproxima.

O trecho retoma alguns dos temas apresentados em etapas anteriores da narrativa, como os capítulos “Sobre a erva-armoles” (retomado pela menção à fronha) e “Madeira e algodão” (ao qual se refere o pano de envolver os pés). É esse tipo de conexão sutil, que pode ser ao mesmo tempo semântica (mantida nas traduções) e sonora (no original, conforme trecho abaixo), que une os diversos episódios apresentados ao longo dos 64 capítulos. Na edição brasileira, preservou-se o jogo de palavras²³ original a partir do uso da expressão “pano” que pode ser associada a diversos usos de um tecido, mas não foi possível manter a sonoridade do alemão, em que se lê: “Im Lager gab es vielerlei Tücher. Das Lebenging von einem **Tuch** zum anderen. Vom Fußwickelt**tuch** zum Hand**tuch**, zum Brott**tuch** und sogar zum Taschent**tuch**, wenn man überhaupt eines hatte” (MÜLLER, 2009, p. 58, grifos nossos em negrito).

²² No ensaio “Milho Amarelo e Sem Tempo”, em que Müller aborda o processo criativo de *Tudo o que tenho levado comigo*, lemos: “Cada nova palavra é resultado da conversa com os objetos reais. (...) E, para permanecer próximo das coisas reais, é preciso fazer comparações com o inesperado no texto. Cada uma dessas comparações é resultado da conversa com os objetos reais. O melhor é quando a comparação não mais existe. Deixamos apenas a pontinha mais exterior da conversa com os objetos na frase escrita, catapultamos a comparação numa única palavra, a conversa é surpreendida numa metáfora.” (MÜLLER, 2012a, p. 99).

²³ Na edição francesa (MÜLLER, 2010c), as palavras contidas na enumeração não apresentam qualquer similaridade entre si exceto a semântica (linge, chiffon, serviette, sachet), o que ocorre também na estadunidense (MÜLLER, 2012) (footwrap, handtowel, breadcloth, orachpillowcase, door-to-doorbeggingcloth, handkerchief).

Além de recuperar temas de capítulos anteriores, numa espécie de intertextualidade interna ao romance, os diversos usos do termo “pano” sinalizam o elo entre as duas situações a princípio completamente apartadas que compõem o capítulo “Lenço e Ratos”. Se “a vida ia de um pano a outro”, parece coerente retratar um episódio sobre o lenço de bolso (que serviria para assoar o nariz, mas no contexto do campo é outra coisa) e aproximá-lo a uma situação em que o “pano do pão” também tem sua utilidade alterada, ainda que os dois acontecimentos não tenham sido necessariamente próximos no tempo (tampouco no espaço, dado que um ocorreu fora dos limites mais imediatos do campo e o outro dentro do alojamento). Pode-se ler essa organização do texto como um procedimento que desenvolve em forma de romance o material fornecido por Oskar Pastior, composto não apenas de informação, mas também, desde o início, de trabalho com a linguagem feito em conjunto durante as entrevistas²⁴.

A frase “a vida ia de um pano a outro” é crucial para entendimento de uma poética do objeto, em que as conexões, das mais corriqueiras e literais às mais complexas e metafóricas, ancoram-se à realidade por meio do recurso ao objeto, ao material, à concretude. Ao mesmo tempo, pautar o relato da experiência no campo de trabalho por meio dos vários e distintos panos reforça a ideia de uma forte resistência do texto à síntese. Ainda quando há algo que conecta a vida, os panos entre os quais ela se faz, esse vínculo é muito precário.

O episódio do lenço é composto de várias camadas. Depois de marcar o fato de que os russos²⁵ do campo de trabalho não precisavam de lenços e que ninguém no campo de trabalho os utilizava para assoar o nariz, o protagonista anuncia que recebeu um lenço, de uma russa, como presente. Ao tentar trocar um pedaço de carvão por comida nos

²⁴ A esse respeito, lemos, no ensaio “Milho Amarelo e Sem Tempo”: “À sombra de seus movimentos, minha mãe me deixava apenas adivinhar sobre o campo. A normalidade reprimida e o silêncio perturbado estavam sempre presentes e, com o tempo, se tornaram monstruosos, me remoíam, não davam sossego. Sempre achei que a devastação é muda: ela acompanha tudo e proíbe todos de falar. De Oskar Pastior, porém, conheço o falar sobre a devastação em detalhes espantosos. Eles realmente existem em todos os seus textos, poeticamente quebrados em sua linguagem, explicados até a irreconhecibilidade (...) Quando melhor nos conhecíamos, avançávamos cada vez um pouquinho mais da realidade à invenção – quando finalmente nos demos conta, escrevíamos há tempos realidades inventadas em conjunto. E essa invenção foi disparada pelas palavras disponíveis, que temos de usar para campo de trabalhos, porque tinham um papel lá. Ele insere em todas essas palavras disponíveis a poesia que não podemos deixar de notar” (MÜLLER, 2012a, p. 96).

²⁵ Embora na tradução para o português o sujeito da frase seja apenas “os russos”, no original fala-se em “Die RussenimLager”, o que na tradução francesa resultou em “LesRussesducamp”, na norte-americana em “The Russians in thecamp”, e na romena em “Rușiidinlagăr”. Esse adjunto adnominal dos russos “do campo” ou “no campo” é um delimitador importante de que a figura da alteridade nesse caso não é representada por qualquer pessoa russa, mas por um estereótipo diretamente associado à experiência concentracionária, à deportação e ao sofrimento.

arredores do campo, Leo é acolhido por uma senhora russa que, pelo que ele consegue entender, teve seu filho deportado para outro campo, distante dali. Ela serve uma generosa quantidade de sopa de batata ao protagonista e, quando o nariz dele escorre, busca um lenço e entrega a ele: “me trouxe do quarto ao lado um lenço branco como a neve. Ela o colocou na minha mão e apertou os meus dedos, indicando que eu ficasse com ele. Era um presente. Mas eu não tinha coragem de assoar o nariz” (MÜLLER, 2011, p. 79).

Quando anunciara ao início do capítulo, que a vida ia de um pano a outro, Leo já havia sinalizado a raridade dos lenços de bolso: “os lenços de bolso, se é que se tinha algum” (MÜLLER, 2011, p. 78). Ele também indicara como outras necessidades mais urgentes suplantavam a possibilidade de uso de lenço para assoar o nariz: “Ninguém no campo de trabalho usava lenço para assoar o nariz. Quem tinha um usava-o como saco para açúcar e sal; quando estava totalmente rasgado, como papel higiênico” (MÜLLER, 2011, p. 78).

A falta de coragem para assoar o nariz, no entanto, não está ligada a outras necessidades físicas mais urgentes ou aos outros usos possíveis do lenço. Ela é explicada na frase que se lê pouco depois da constatação de que era um presente: “O que sucedia ali ia muito além de uma venda ambulante, de mim, dela e de um lenço: tinha a ver com o seu filho” (MÜLLER, 2011, p. 79-80). Ainda que indique que o episódio vai “muito além de um lenço”, é justamente o lenço que o narrador escolhe para dar título ao capítulo, chamado “Lenço e ratos”. Na vida que “ia de um pano a outro”, o lenço de bolso – *esse* lenço de bolso muito especificamente – exerce uma função que não é a das atividades corriqueiras do cotidiano no campo. O que torna o lenço tão importante tem a ver justamente com a sua não utilidade e com a recusa em torná-lo utilitário.

Com relação à recusa do utilitarismo, consideramos pertinente mencionar o que diz Argan (1992, p. 484) a respeito do movimento surrealista. Já apresentamos imagens de Müller que se aproximam do surrealismo. Além delas, a escritora parece dialogar com o movimento também em relação à recusa da utilidade:

(...) na origem do movimento surrealista encontra-se um juízo radicalmente negativo sobre a história passada e presente, entendida como um tipo de existência orientada para um fim, mais especificamente a finalidade produtiva, para a qual a sociedade moderna pretende orientar todo o agir humano. Não só a arte não pode ser produtiva sob forma alguma, como também, na condição atual do mundo, deve ser contraproducente, ou seja, tender a desencorajar todas as atividades econômico-produtivas, revelando sua inanidade.

Ao final do episódio, ficará explícita uma escolha consciente e difícil por não usar e não trocar esse objeto presente – o que recusa não só as possibilidades utilitárias, mas também sua transformação em mercadoria. Após sair da casa da velha russa, Leo usa seu pano do carvão como lenço de pescoço e para enxugar lágrimas, evitando usar o presente. Em seu caminho de volta ao campo, ele encontra um cachorro, e o seguinte trecho se desenrola:

O cãozinho passou por mim como se eu fosse somente a sombra da cerca. Ele tinha razão: nesse caminho de volta ao campo de trabalho eu não passava de um utensílio russo ao crepúsculo.

O lenço branco de batista nunca havia sido usado. Eu também nunca o usei, mas o guardei na mala até o último dia, como uma espécie de relíquia de uma mãe e um filho. E o levei comigo para casa. (...). Durante todos aqueles anos eu poderia tê-lo trocado no bazar por algo comestível. Obteria açúcar ou sal por ele, talvez até painço. A tentação existia, a fome era cega o suficiente. O que me detinha: eu acreditava que o lenço representava o meu destino. Quando nos escapa o controle do destino, estamos perdidos. Eu tinha certeza de que a frase de despedida da minha avó – EU SEI QUE VOCÊ VAI VOLTAR – se transformara num lenço de bolso. Não sinto vergonha de dizer que o lenço era a única pessoa no campo de trabalho que se preocupava comigo. Tenho certeza disso até hoje.

Às vezes os objetos adquirem certa delicadeza, monstruosidade que não esperamos deles. (MÜLLER, 2011, p. 81-82)

Há uma disparidade importante entre a constatação de que Leo “não passa de um utensílio russo ao crepúsculo” e a frase seguinte, sobre o lenço nunca ter sido usado. Um choque entre a pessoa transformada em coisa e a coisa completamente preservada de utilitarismo – que algumas frases abaixo se tornará pessoa em “o lenço era a única pessoa no campo de trabalho que se preocupava comigo”. Guardadas as consideráveis diferenças entre os dois escritores, cabe aproximar desse trecho da obra mülleriana algo que Günter Anders afirma sobre Franz Kafka:

Se o homem nos parece, hoje, ‘desumano’, não é porque tenha uma natureza ‘animalesca’, mas porque está rebaixado a *funções de coisa*. É por isso que o fabulador dos nossos dias, para denunciar o escândalo de que ‘os homens são coisas’, tem que inventar fábulas nas quais as coisas aparecem como seres vivos. (ANDERS, 1993, p. 19)

Considerando Kafka um “fabulador realista”, Anders destaca a condição desumana do homem moderno representado por ele. No caso de Müller, trata-se de uma desumanização levada ao extremo da brutalidade, resultante do contexto concentracionário. De todo modo, há uma analogia possível entre as funções de coisa do homem kafkiano e a condição de “utensílio russo” de Leo Auberg. A aproximação

continua ao pensarmos nas “coisas que aparecem como seres vivos” em relação ao lenço que absorve a frase da avó e se transforma em pessoa.

Cabe retomar aqui um trecho já citado mais acima, dessa vez em um contexto um pouco expandido. Após sair da casa da velha russa, Leo descreve em detalhes o lenço, as características dos tecidos e o trabalho de bordado. Ele faz, em seguida, uma constatação sobre a beleza do objeto: “Fazia muito tempo que eu não via algo tão bonito. A beleza dos utensílios normais nunca tivera importância na minha casa. No campo de trabalho, é melhor esquecer-la. Naquele lenço de bolso, ela me pegou desprevenido. A beleza me doía” (MÜLLER, 2011, p. 80).

Ao contrário do que preconizam as acusações à obra de Müller, o belo em pleno campo de trabalho não é retratado como forma de banalização do horror. Não se trata, tampouco, de atenuar o horror por meio de elaborações estéticas. É o oposto: a beleza dói, ela potencializa o horror. O lenço, em toda a sua delicadeza, escancara a ausência insuportável do belo ao redor de Leo. Não por acaso, o personagem refere-se a essa delicadeza como uma monstruosidade.

Ousamos afirmar que há algo também de delicado e monstruoso na frase da avó, que se converteu em lenço. “Eu sei que você vai voltar” sustenta com firmeza e cuidado a possibilidade de sobreviver. Com ela, a necessidade monstruosa de resistir a múltiplos tipos de violência, de lidar com as consequências de cada uma delas no corpo, na mente, nas relações e na linguagem.

É possível relacionar a noção de delicadeza monstruosa a diversas imagens que compõem o romance aqui analisado, e possivelmente outras obras de Müller. Ela é similar à ideia de uma beleza que dói, e reforça nossa defesa do trabalho da linguagem como algo que potencializa a exposição da violência. Um trecho em que essa potencialização fica patente é o que reproduzimos a seguir, do capítulo “Erva Armoles”. Nele, o protagonista descreve uma das torturas vividas no campo, a “chamada”. Nela, os internos deveriam ficar imóveis por horas em fila, supostamente para serem contados pelos soldados. Leo conta que por vezes eram obrigados a ficar horas e horas parados “sob frio gélido ou calor abrasador” (MÜLLER, 2011, p. 29), e que, nesse contexto:

Os ossos tornavam-se pesados como ferro. Quando a carne desaparece do corpo, os ossos tornam-se uma carga que nos puxa para dentro da terra. Durante a chamada, eu treinava formas de me esquecer de mim mesmo, não distinguir entre inspirar e expirar. E erguer os olhos sem levantar a cabeça. E procurar no céu um canto de nuvem onde fosse possível pendurar os ossos. Quando eu conseguia esquecer-me de mim mesmo e encontrava o gancho celeste, ele me segurava. Muitas vezes,

não havia nuvens, apenas o azul uniforme, como água aberta. Muitas vezes, havia apenas um cobertor de nuvens fechadas, um cinza uniforme. Muitas vezes as nuvens se moviam, e não havia gancho que ficasse quieto (...). Em dias assim, o céu me virava os olhos, e a chamada os trazia de volta – os ossos só tinham apoio em mim mesmo. (MÜLLER, 2011, p.29)

Parece-nos evidente que a imagem dos ossos como algo que puxa o sujeito para dentro da terra e que, portanto, é preciso pendurar no céu, não atenua em nada a violência representada. Acontece, aqui, um procedimento similar ao que se observou em trechos anteriores: a linguagem começa referencial, caminha em direção às metáforas até levá-las a pontos extremos. Até o ponto em que menciona “erguer os olhos sem levantar a cabeça”, a referencialidade está bastante explícita. Surge, então, a ideia de pendurar os ossos “num canto de nuvem”, que já foge à lógica do mundo empírico. Vemos, em ação, o que identificamos em seções anteriores como o devaneio freudiano: um mundo de fantasia levado muito a sério, a despeito da consciência de que não é real. Esse ato de “levar a sério” potencializa a metáfora. E, no caso de Müller, essa potencialização envolve certa corporeidade: a imagem se constrói por meio de contatos improváveis entre elementos do mundo físico, como ossos e nuvens.

O investimento emocional é tamanho que Leo se priva da solução que encontrara para o sofrimento quando ela não condiz com a lógica interna da metáfora. Há um limite do quanto a linguagem pode subjugar a realidade. O ato de pendurar os ossos por meio de um gancho nas nuvens é certamente da ordem da fantasia, mas é um fantasiar que não consegue – ou talvez nem pretenda – desprender-se do real, e por isso depende da presença dos cantos de nuvens. Nesse sentido estrito, coincidem, o trabalho de Herta Müller e o de Marcel Proust no tocante aos mundos interiores que puxam para si acontecimentos externos. Existe, contudo, uma diferença importante entre o realismo de Müller e aquele visto por Adorno em Proust. Adorno afirma, a respeito da obra do escritor francês, que:

Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior (...) e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada (...) como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, *protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva*, que a obra proustiana mobiliza-se por suspender. (ADORNO, 2012, p. 59, grifo nosso).

Pois, a obra mülleriana não se mobiliza por suspender a ordem espaciotemporal objetiva: o mundo interior de Leo é capaz de absorvê-la e, até certo ponto, impor-lhe

novas regras de funcionamento. Ele não é capaz, no entanto, de fugir às condições objetivas de espaço, tempo, materialidade. Essa visão de inescapável da concretude do mundo, conforme demonstramos, é uma característica muito significativa da obra de Herta Müller. Consideramos que se aplica à obra de Müller algo próximo àquilo que Ferrari (2017) afirma sobre Isaac Bábel em *O exército de cavalaria*, ainda que haja tantas diferenças entre ela e o escritor russo:

A carregada atmosfera de pesadelo que percorre o livro vem contrapesada por súbitas revelações poéticas, imagens insólitas e surpreendentes que (...) *sem se afigurar como epifanias iluminadoras do sentido perdido, confirmam, antes, o mundo às avessas, exasperado pela violência, em permanente e intolerável estado de exceção* (FERRARI, 2017, p. 23, grifo nosso).

No caso de Bábel, analisado por Ferrari, a atmosfera de pesadelo é a da guerra, das trincheiras, do *front*. Em Müller, o estado de exceção é o do campo de trabalho, mas também o dos governos totalitaristas que assolaram a Romênia – não só no romance que analisamos, mas na obra como um todo. Os dois escritores têm em comum o que Ferrari chama em Bábel de “uma linguagem como que crispada ao extremo”, que atinge, segundo o pesquisador, “uma espécie de concentração lírica (...) a ponto de borrar e tornar indistintos os limites entre prosa e poesia” (FERRARI, 2017, p. 24).

Também em Müller os limites entre prosa e poesia são fluidos. O lirismo que irrompe em pleno romance, como no trecho acima, pode ser explicado a partir do que Antonio Candido (2004, p. 19) afirmou sobre Drummond, embora sejam obras de características bastante diversas: é “como se a irrupção da metáfora contaminasse todo o discurso, parece que agora o resto da informação não pode mais trilhar a via direta”.

Candido, ainda sobre Drummond, traça um paralelo entre prosa e informação, ou prosa e referencialidade. Mais uma vez, a despeito das diferenças, a reflexão é pertinente para iluminar o texto mülleriano: “Em torno da metáfora gira o trecho e ela lhe confere um toque de linguagem poética, situando-o para o lado da poesia. No entanto, é igualmente forte o elemento de referência ao real, que funciona como nível informativo, ao modo de uma notícia” (CANDIDO, 2004, p. 18).

Junto ao “forte elemento de referência ao real”, compreendemos que o romance de Herta Müller tem mais do que “um toque de linguagem poética”. Identificamos nele um forte componente lírico, como demonstrado nas imagens analisadas ao longo deste capítulo. Refutamos a perspectiva que considera o trabalho mülleriano com a linguagem como estetização ou banalização do horror. Pelo contrário: trata-se de uma exposição

vigorosa das várias violências da experiência concentracionária, potencializada pelas imagens poéticas que compõem o romance.

Quanto às possíveis conexões entre o romance analisado e a Museologia, evidenciamos em nossas análises a relevância do laço entre o personagem Leo e a materialidade que o rodeia para a composição da trama. Müller apresenta uma concretude do mundo à qual não se pode escapar a despeito de todo devaneio ou metáfora. Ao mesmo tempo, subjuga essa persistente realidade à linguagem, de modo a iluminar aspectos da primeira que passariam despercebidos sem a última. Por meio desse jogo entre palavras e coisas, propicia reflexões muito oportunas ao campo dos museus, que endereçaremos em nossas considerações finais, após apresentar as análises das exposições.

1.2 Quando poesia e informação se avizinham

Candido estabelece, na citação acima, um paralelo, sobre a prosa de Drummond, entre informação e linguagem poética. As reflexões a partir desse paralelo abrem espaço para um importante contraponto entre as exposições museológicas analisadas nesta tese. Com um volume desmesurado de informações e dados brutos a respeito do período comunista romeno, é possível considerar que a exposição de longa duração do Museu Sighet, se nos permitimos uma metáfora, carece de lírica. A tendência a priorizar o volume de informação está vinculada a uma recusa à estética. Nesse sentido, o Museu Sighet aproxima-se de discursos que identificam praticamente qualquer trabalho de forma como estetização e banalização da violência, como o de Braga (2008), que citamos ao início deste capítulo.

Apenas a título de exemplo, note-se na figura abaixo o volume de texto referente a um dos núcleos da exposição, a “Sala 17 – Trabalho Forçado”. Cabe observar também a falta de padronização com relação ao uso das cores e disposição dos painéis de texto. Esse exemplo, que retomaremos no Capítulo 4, embora seja extremo, é bastante representativo da caracterização visual das salas do Museu Sighet:

Figura 1 Museu Sighet, Sala 17 Trabalho Forçado

Fonte: Arquivo digital Memorial Sighet

No pólo oposto, o Museu da Inocência, na Turquia, não tem quase nenhuma informação textual na exposição em si (embora esteja associado a um longo romance, um catálogo e possa ser visitado com apoio de um áudio guia). Além disso, a exposição do museu turco é uma composição estética visivelmente planejada nos seus mínimos detalhes do ponto de vista visual. Vê-se na figura abaixo que as vitrines obedecem a uma identidade visual conscientemente determinada. Ainda que cada vitrine seja uma instalação autônoma, o material de que são feitas, a numeração que as identifica e a organização delas no espaço forma uma ideia de conjunto.

Figura 2 Museu da Inocência - Vista geral do segundo piso

Fonte: <https://bit.ly/3mzhBPK>

É possível dizer, como veremos em nosso terceiro capítulo, que o museu turco oferece uma referência ao real confusa, cujo “nível informativo”, para usar os termos de Candido, é no mínimo controverso ou difícil de acessar. Quanto ao trabalho com a forma na composição das vitrines, lê-se no catálogo do museu, na exposição virtual²⁶, e ouve-se no áudio guia da exposição física: “Imaginar as vitrines uma por uma como objetos belos em si mesmos adicionou um toque de lirismo ao museu”^{xiv} (PAMUK, 2012a, p. 61).

Interessante notar que não há nada lírico no romance *O Museu da Inocência*, embora essa característica, ainda que metaforicamente, pareça cara ao curador²⁷ da exposição do museu homônimo. A despeito dos muitos paralelos entre o romance e o museu de Pamuk, algumas diferenças significativas entre obra literária e exposição possibilitam a aproximação entre esta última e o romance de Müller que analisamos no presente capítulo.

²⁶ acessível pela plataforma Google Arts & Culture, em: <https://artsandculture.google.com/partner/museum-of-innocence>

²⁷ Foge ao escopo desta pesquisa uma discussão aprofundada a respeito dos termos curador e curadoria. Entenda-se, portanto, que “curador” refere-se nesta tese simplesmente, conforme uma das definições possíveis segundo Desvallées e Mairesse (2013, p. 33), a “aquele que define o conteúdo da exposição”. Por extensão, “curadoria”, para os fins específicos deste trabalho, remete apenas ao ato de definir o conteúdo da exposição (considerando que o conteúdo, nesse caso, não se dissocia da forma). Compreendemos que a discussão é complexa e necessária para o campo da Museologia e sugerimos, para reflexões a respeito das definições acerca da curadoria, os trabalhos de Bittencourt (2008) e Bruno (2008).

Os pontos de convergência entre os dois museus, o romance de Herta Müller e o romance de Orhan Pamuk não são óbvios, mas têm grande relevância. Trataremos, nos dois últimos capítulos desta tese, de similaridades e diferenças entre eles no que diz respeito ao trabalho com a forma, às relações entre ficção e realidade e à representação da violência.

Antes de passar às comparações, será preciso realizar uma análise do romance *O Museu da Inocência* que exponha de que modo essa obra está relacionada à violência. A partir disso, poderemos tratar da violência exposta no museu físico, homônimo ao romance. Será preciso também compreender de que violência se trata e como ela se liga aos objetos, para que seja possível estabelecer paralelos e contrapontos com relação às violências extremas retratadas no Museu Sighet e no romance *Tudo que tenho levo comigo*.

Capítulo 2 Quando se narra violência como amor

No que diz respeito às interseções entre estudos literários e Museologia, *O Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk, propicia investigações sob uma variedade de ângulos. Em 2008, o romance foi lançado na Turquia, intitulado *Masumiyet Müzesi* (PAMUK, 2008). A versão em português brasileiro veio a público em 2011, na tradução de Sergio Flaksman que, por sua vez, teve por base a tradução inglesa^{xv28} de Maureen Freely, *The Museum of Innocence* (PAMUK, 2011 e 2009).

Representar um museu nas páginas de uma obra literária não é, por si só, uma novidade. Para ficar em apenas alguns exemplos em prosa dos séculos XX e XXI, podemos citar o conto *Uma visita, domingo à tarde, no museu*, de Sérgio Sant’Anna (2007 [1973]); os romances *Assassinato no Museu*^{xvi} (ROWLAND, 2016 [1938]), e *Martin Dressler: a história de um sonhador americano* (MILHAUSER, 1999); a novela *A Coleção Particular*, (PEREC, 2005 [1994]). Entre os exemplos do século XXI, mencionamos aqui *O Museu do Silêncio*, de Yoko Ogawa (2004 [2000]); *Me encontre no Museu*^{xvii}, de Anne Youngson (2018); e a linha de histórias em quadrinhos publicada pelas Edições Louvre em parceria com a editora Futurópolis a partir de 2005.

O volume de publicações é tão alto que é possível encontrar listas específicas de livros que representam museus – fictícios ou empíricos – em sites de leitura. A plataforma *GoodReads*, por exemplo, reuniu 87 títulos na lista *Melhores obras de ficção representando museus – livros em que o museu é central para a história*^{xviii29}.

O diferencial da obra de Orhan Pamuk em relação à maioria desses livros – talvez até a todos eles – foi a criação de um museu homônimo ao romance. Diferente de textos que tratam de museus já existentes, de casas posteriormente musealizadas ou de escritores que “construíram” seus museus apenas com palavras, Pamuk fundou efetivamente uma instituição museológica física. Situado na cidade de Istambul, na qual se passa a história do romance homônimo, o Museu da Inocência foi aberto ao público em 2012. Ou seja, quatro anos após a publicação do livro. No mesmo ano da inauguração do espaço, foi lançado o catálogo *Şeylerin Masumiyeti* (PAMUK, 2012), com textos do próprio Orhan

²⁸ É importante mencionar que, no caso da obra de Pamuk, a tradução a partir do inglês é uma constante para diversos idiomas. O processo de tradução indireta foi previsto pelo próprio autor, que opta por supervisionar minuciosamente as traduções para o inglês, conforme explica Turkkan (2012, p. 149): “Depois do prêmio Nobel, ele começou a trabalhar de perto com [Maureen] Freely e analisar com escrutínio as versões em inglês, dado que ele considerava os textos traduzidos para o inglês como sendo mais definitivos do que os originais e a base para traduções subsequentes para outros idiomas”.

²⁹ Disponível em: https://www.goodreads.com/list/show/118298.Best_Fiction_Featuring_Museums
Último acesso em 05 mar 2020.

Pamuk é ricamente ilustrado, especialmente por fotografias das vitrines da exposição. Em inglês, o catálogo recebeu, na tradução de Ekin Oklap, o título de *The Innocence of Objects* (PAMUK, 2012a), que pode ser traduzido de maneira livre para o português como *A Inocência dos Objetos* (desconhecemos publicação do catálogo em português até o momento de escrita deste trabalho). Somando-se ao tríptico museu-romance-catálogo, o universo de O Museu da Inocência se expandiu ainda para o documentário intitulado *Innocence of Memories* (em tradução livre, *Inocência das Memórias*) (INNOCENCE, 2015). Fruto de uma parceria entre Orhan Pamuk e o cineasta britânico Grant Gee, o filme foi lançado em 2015. Em 2016, Pamuk publicou um livro homônimo à produção cinematográfica, que contém a transcrição do roteiro (PAMUK, 2019).

A primeira obra desse universo que veio a público foi o romance. Seu narrador é o protagonista Kemal Basmaci, membro de uma família da elite turca e que, no início do enredo, tem trinta anos e está prestes a se casar com Sibel, também pertencente à alta sociedade de Istambul. Antes do noivado, no entanto, Kemal reencontra Füsün Keskin, a quem considera como uma prima distante. Ela é doze anos mais jovem, de uma parte muito menos abastada da família, e se torna sua amante.

A trama se passa entre 1975 e 2008. A maior parte dos 83 capítulos retrata acontecimentos entre 27 de abril de 1975 – a véspera do reencontro entre Füsün e Kemal – e 28 de agosto de 1984 – data da morte de Füsün. Nesse longo intervalo, entre outros acontecimentos: Kemal rompe seu noivado com Sibel, Füsün se casa com um aspirante a roteirista de cinema chamado Feridun, Kemal frequenta a casa da família Keskin por oito anos e financia um filme escrito pelo então marido de sua “ex-amante”. Füsün e Feridun se divorciam, Kemal pede Füsün em casamento e o casal programa uma viagem à França, anterior à cerimônia. Antes mesmo de saírem da Turquia, Füsün bate o carro contra uma árvore e morre imediatamente³⁰. Kemal sobrevive após algum tempo hospitalizado, decide criar o Museu da Inocência e viaja pelo mundo visitando museus, colecionadores particulares e coletando objetos.

Desde o início do relacionamento entre Kemal e Füsün, ele rouba objetos que pertencem a ela ou a seus familiares. Ao decidir, após a morte da jovem, criar o Museu da Inocência, ele soma a esses objetos uma série de itens que adquire já com a intenção de incluir no museu e outros que obtém de sua tia Nesibe, mãe de Füsün. O museu que

³⁰ A esse acontecimento, o narrador do livro chama de acidente (PAMUK, 2011, p. 516, 517), enquanto parte da crítica identifica como suicídio (ver, por exemplo, MCGAHA, 2010; HOFFMANN, 2015; YAGCIOGLU, 2015; PANG, 2020).

dá título ao livro seria, portanto, uma homenagem à falecida Füsün, ou ainda uma representação da suposta história de amor entre ela e o narrador-curador Kemal Basmacı.

Chama muita atenção que o romance tenha sido divulgado diversas vezes na mídia como sendo uma história de amor. No jornal britânico *The Guardian*, por exemplo, um artigo refere-se à trama como sendo “a história da busca de um jovem por seu primeiro amor verdadeiro”^{xxix} (GORRA, 2010). No periódico francês *Libération*, há um tom levemente mais crítico ao afirmar que o livro é “uma ode ao amor louco e à obsessão”^{xxx} (SEMO, 2014). No *Times of India*, lemos sobre “uma trágica história de amor”^{xxxi} (DOCTOR, 2009). Em *O Estado de São Paulo* menciona-se “uma narrativa amorosa” (LANCMAN, 2020), e no *El País*, além da expressão “história de amor”, a obra é definida como “uma crônica sentimental da busca pela felicidade”^{xxii} (CRUZ, 2012).

Na capa da edição brasileira, há o seguinte trecho do texto publicado no *The New York Times*: “Um romance delicioso sobre como um primeiro amor resiste dolorosamente a uma vida inteira”³¹ (HOWARD, 2009). O título da resenha do *The New York Times*, no entanto, intriga: “Lolita no Bósforo”^{xxiii}. A referência à Lolita poderia indicar uma perspectiva crítica que enxerga violência e abuso nessa suposta história de amor. Contudo, a única menção explícita à personagem de Nabokov no corpo do texto é a seguinte: “Nunca ocorre ao constantemente apaixonado [Kemal] que Fusun pode ser comum – tanto quanto a adorada garota em ‘Lolita’ de Nabokov”^{xxiv}. O texto iguala Füsün e Lolita por serem ambas garotas “comuns” (ou “ordinárias” numa tradução mais literal), e não pelo fato de que ambas estão em posições de poder muito discrepantes em relação aos homens com os quais se relacionam – e que cometem violências contra elas.

Ainda mais impressionante do que a aparente ingenuidade da mídia é o silêncio de grande parte das discussões acadêmicas a respeito das violências cometidas por Kemal, que explicitaremos neste capítulo. Afrid e Buyze (2012, p.25) definem o romance como “uma história de amor marcante e desconfortável, uma narrativa que ressoa dilemas humanos de desejo, desespero e perda”^{xxv}; Prelorentzou (2015, p. 148) fala em “paixão” e “amor [de Kemal] pela prima Füsün”. Turkkan (2012, p. 65) usa a expressão “crônica épica de amor não correspondido”^{xxvi} para tratar da obra. Em outro trabalho, o mesmo pesquisador repete essa expressão, complementada por “ele [o livro] também critica a burguesia de Istambul pela contradição de desejar com nostalgia o passado Otomano enquanto consome compulsivamente tudo o que é ocidental”^{xxvii} (TURKKAN &

³¹ [A tradução é da capa da edição brasileira do romance, possivelmente feita por Flaksman \(PAMUK, 2011\)](#)

DAMROSCH, 2017, edição kindle, pos. 320). Mais adiante neste capítulo, apresentaremos nossa hipótese a respeito da crítica que se faz à burguesia istambulita, sob uma perspectiva que enfatiza as opressões de classe, a partir de um estudo sobre o narrador do romance.

Yagcioglu (2018) critica a fetichização da mulher em *O Museu da Inocência* e da transformação de sentimentos em *commodities* ao longo da narrativa. Ainda assim, a pesquisadora se refere à obra como “história de amor fracassada” e afirma que o texto “representa o trauma de sentimentos obsessivos de um homem dividido entre a noiva e uma mulher a quem ele ama apaixonadamente.”^{xxviii} De todo modo, é um dos trabalhos acadêmicos que mais problematiza a relação entre Füsün e Kemal, dentre os que pudemos acessar.

Mencionando o roubo e as mentiras de Kemal, Le Couteur (2019, p. 53) vai na contramão da maioria das resenhas, comentários e pesquisas. Sua tese em artes está centrada no estudo do que ela denomina como museus fictícios^{xxix} e na proposta de criação de um museu de arte contemporânea cujas influências e referências incluem o Museu da Inocência. Não se trata, portanto, de uma crítica aprofundada a respeito das relações entre Kemal e os outros personagens. No entanto, em um parágrafo muito específico e certo, o trabalho nomeia características negativas do protagonista da forma mais explícita dentre tudo o que pudemos encontrar na fortuna crítica do romance³²:

O Museu da Inocência não é uma história de amor, não mais do que a *Lolita* de Vladimir Nabokov. (...) Um narrador-colecionador rico, repetidamente exposto como um mentiroso patológico, cleptomaniaco e pior. Coisas repetidamente desaparecem, são roubadas e substituídas, denunciando manipulação compulsiva dos outros personagens.^{xxx}

Nos materiais oficiais do museu, o discurso sobre a história de amor é uma constante. Lê-se, por exemplo, no folder: “O museu expõe os objetos que o protagonista do romance, Kemal, coletou em conexão com sua amada, Füsün”^{xxxi} (MASUMIYET MÜZESI, s/d, p. 9). Conforme mencionado acima, a instituição Museu da Inocência localiza-se na cidade de Istambul. O mapa apresentado no site da instituição é muito similar a um outro, incluído nas primeiras ou nas últimas páginas do romance, a depender da edição. Pode-se ver a similaridade nas figuras a seguir.

³² Outra referência importante, embora sucinta, é o artigo de Michael McGaha. Ele define O Museu da Inocência como “uma corajosa denúncia de dois dos males mais arraigados na sociedade turca: o abuso de mulheres e a arrogância e hipocrisia da classe turca dominante” (2010, p. 43).

Figura 3 Museu da Inocência. Mapas do romance e do museu

Fontes: À esquerda, PAMUK, 2011, p. 13, à direita <https://en.masumiyetmuzesi.org/page/map> A junção das duas imagens é de nossa autoria.

O mapa é apenas um dos muitos elementos que indicam para leitores e visitantes a interligação entre a obra literária e a exposição. As vitrines do museu são numeradas de modo a corresponder à sequência dos capítulos do livro.

Reunindo uma série de elementos descritos no romance, a exposição é uma espécie de materialização do museu – inicialmente fictício – criado pelo narrador protagonista Kemal Basmacı junto ao personagem Orhan Pamuk, que se poderia chamar de “duplo” do escritor³³. No livro, há a imagem de um ingresso, que é efetivamente válido para uma entrada gratuita no museu. A visita³⁴ pode ser feita de forma livre ou com mediação gravada em um aparelho de áudio guia, cujas vozes são atribuídas a Orhan Pamuk e Kemal Basmacı, ligando mais uma vez a experiência da visita real ao universo fictício.

Há no romance diversas passagens sobre o processo de concepção de um museu por Kemal Basmacı. Além disso, em muitos capítulos há menções às vitrines. O narrador, de certo modo, simula uma visita guiada, em frases que pressupõem que o leitor está vendo algo, como “exibo aqui um menu ilustrado, um anúncio, uma caixa de fósforos (...)” (PAMUK, 2011, p. 24); ou “aqui exponho os anúncios de jornais” (p. 38); “eis o frasco aqui exposto” (p. 62). Convém lembrar que o livro não conta com nenhuma

³³ Sobre o duplo em Pamuk, ver Duclos, 2014, p. 303.

³⁴ Não nos estenderemos em comentários sobre a exposição no momento, dado que ela será abordada em mais profundidade nos Capítulos 3 e 4 desta tese.

ilustração, à exceção do mapa. A referência às vitrines de modo geral é vaga, uma lista de objetos sem nenhuma descrição específica a respeito de como estão expostos.

Para acessar visualmente as vitrines, é preciso visitar o museu presencialmente, virtualmente via plataforma *Google Arts & Culture* ou ler o catálogo *A Inocência dos Objetos*. Esta obra está situada na interseção entre o que se pode ver no museu, os capítulos do romance e os processos criativos de ambas as produções.

O catálogo está dividido em capítulos correspondentes aos do romance e à numeração das vitrines, com algumas exceções pontuais. Ele é composto, além dos capítulos ilustrados por fotografias das vitrines, por textos introdutórios e um Manifesto para os Museus. Trata-se de um material rico e complexo, e aproveitamos para sinalizar a importância de que se façam, em pesquisas futuras, investigações centradas nele. Nesta tese, reflexões e análises a partir do catálogo serão feitas apenas de modo a complementar análises do romance e do museu, quando pertinente.

O documentário *Inocência das Memórias* mescla tomadas da cidade de Istambul, de dentro do Museu da Inocência, entrevistas com Orhan Pamuk e uma narração feita pela personagem Ayla. No romance, ela é uma vizinha de Füsün, mencionada apenas cinco vezes durante mais de quinhentas páginas de romance. Como se trata de uma produção em outra linguagem, o cinema, além da autoria ser do cineasta Grant Gee, optamos por não incluir análises do documentário em nosso trabalho. Tais análises fugiriam ao escopo desta pesquisa e à nossa área de expertise. Ademais, cabe observar que museu, romance e catálogo foram concebidos de forma entrelaçada, e em cada um desses elementos há referências aos outros dois, o que não se pode afirmar sobre o documentário. Em materiais institucionais do Museu da Inocência, como o folder de visita e o site oficial, há informações sobre o romance, o museu e o catálogo, mas não sobre o documentário.

2.1 “Eram pessoas tão inocentes”

O exercício de abordar o romance *O Museu da Inocência* individualmente, sem inseri-lo, a princípio, no âmbito das relações com museu e catálogo supracitados, é desafiador. Se por um lado, é inegável que o universo extraliterário tem um papel fundamental na leitura do livro, por outro, é necessário dedicar atenção ao texto e às escolhas literárias e de trabalho com a linguagem antes de adentrar o exercício comparativo.

Uma pergunta que se apresenta desde o início é sobre a escolha lexical do título. O termo “inocência” é empregado amplamente ao longo do projeto de Pamuk, mesmo nas variações de títulos como *A Inocência dos Objetos* (catálogo) e *Inocência das Memórias* (documentário). Van Syngel e Tonbul (2017, p. 335) apontam para uma possível intertextualidade com relação ao romance *A Época da Inocência*, de Edith Warthon (2013 [1920]). Yagcioglu (2017) propõe uma análise comparada entre os textos de Pamuk e Warthon, apontando como justificativa para a sua proposta a similaridade temática entre as obras. A pesquisadora parte de um recorte temático de transformação de sentimentos em *commodities* por meio de histórias de amor fracassadas. Ela afirma que:

Esses romances [*O Museu da Inocência* e *A Época da Inocência*] retratam o tormento do conflito entre sentimentos e interesses socioeconômicos de classes; questionando o status íntimo do amor romântico e a possibilidade de uma afeição amorosa experienciada distante das normas sociais e culturais. Nos livros, o amor está não apenas atrelado ao mundo da classe, mas é também moldado por práticas de consumo de ostentação e exposição. (YAGCIOGLU, 2017, p. 118)^{xxxii}

De tudo o que aponta Yagcioglu, o que dialoga mais diretamente com o que nos propomos a analisar aqui é a questão do conflito de classe. Vanwesenbeeck identifica conexões estreitas entre questões de classe, o relacionamento dos dois personagens, e a possível alegoria ou ao menos analogia às tensões entre uma classe trabalhadora empobrecida e oriental e uma elite ocidentalizada. Ela aponta para a relação entre Kemal e Füsün como “reminiscente da, se não análoga à, problemática e mal resolvida relação entre o Ocidente e o Oriente”^{xxxiii} (2010, p. 70). McGaha (2010, p. 47), de modo menos incisivo, insinua algo similar ao dizer que Kemal veria em Füsün uma representação de “sua identidade turca, oriental, negligenciada”^{xxxiv}.

Em termos de enredo, a questão de classe é bastante aparente, sendo um dos principais obstáculos à relação entre Kemal e Füsün do ponto de vista social. Nossa hipótese em termos de estrutura do romance é que a história individual funciona como eixo de sustentação para algo que parte do relacionamento do casal protagonista em direção a uma crítica mais ampla.

No romance, não mergulhamos em nenhum momento no desenvolvimento psicológico de cada um dos personagens, salvo o narrador. Trata-se, na maior parte do tempo, de uma espécie de visão de mundo genérica da elite ocidentalizada de Istambul, sempre mediada por Kemal. Propomos a hipótese de que a crítica aos membros das famílias ricas e ocidentalizadas é tecida de forma especialmente aprofundada na

caracterização do personagem narrador Kemal Basmaci, mais até do que nos comentários explícitos que ele faz sobre essa elite. As análises apresentadas na próxima seção deste capítulo objetivam comprovar e fundamentar a hipótese supramencionada.

2.1.1 Classes, clichês e um narrador nada confiável

O romance *O Museu da Inocência* é narrado em primeira pessoa pelo protagonista Kemal Basmaci. Seria um caso simples de narrador protagonista, se não fosse por um “detalhe” que nos é revelado ao final da obra:

Noutras palavras, um escritor poderia empreender a composição do catálogo da mesma forma como poderia escrever um romance. *Mas, não tendo desejo de escrever eu mesmo um livro assim*, perguntei: ‘Quem poderia fazê-lo por mim?’ E foi assim que *procurei o estimado Orhan Pamuk, que narrou a história em meu nome e com minha aprovação*. (PAMUK, 2011, p. 545, grifos nossos)

Se, por um lado, esta informação não altera a impressão geral que uma narração em primeira pessoa pode causar ao leitor, por outro, ela nos explicita algo que se convencionou chamar de autor implícito. O estudioso Wayne Booth, que cunhou esse termo, trata em sua pesquisa do “problema da intrincada relação do suposto autor real com suas várias versões oficiais de si mesmo” (BOOTH, 1980, p. 71). Booth identifica a necessidade de cunhar um termo ao afirmar que as expressões já utilizadas, como “persona”, “narrador” ou “máscara”

referem-se mais comumente àquele que fala na obra e que é, afinal, apenas um dos elementos criados pelo autor implícito e que pode ser separado dele por grandes ironias. “Narrador” é geralmente utilizado para significar o “Eu” de uma obra, mas o “eu” é raramente, se é que isso acontece, idêntico à imagem implícita do artista.

Interessa-nos, neste capítulo, a partir da premissa de que narrador e autor implícito não são idênticos, destacar os pontos em que é possível localizar a presença deste último ao longo do romance de Pamuk. O conceito de autor implícito, conforme explica Booth (1980, p. 74), inclui elementos como estilo, tom e técnica. É uma definição vinculada à forma da obra literária como um todo, e não à figura específica do narrador.

Propomos, a seguir, uma análise que parte de uma investigação sobre o modo de narrar de Kemal Basmaci, narrador em primeira pessoa do romance (e curador do museu). Buscamos averiguar o que as escolhas narrativas informam a respeito do narrador-personagem, cuja caracterização é central para a compreensão do romance como um todo. Investigamos, por meio da identificação das características e limitações da figura do narrador, os sinais da presença do autor implícito.

Selecionamos, como ponto de partida desta análise, o sexto capítulo do romance, intitulado “As Lágrimas de Füsün”. O capítulo começa como uma continuação imediata do seu precedente, que terminara com a seguinte afirmação de Sibel, noiva do protagonista: “‘Você sabe tantas coisas, querido, é tão culto e inteligente’, disse ela, com um sorriso carinhoso, ‘mas não tem a menor ideia de como é fácil ser enganado por uma mulher’” (PAMUK, 2011, p. 26).

No segundo capítulo do livro, o narrador protagonista Kemal Basmacı comprara uma bolsa da marca Jenny Colon como presente para sua noiva Sibel. Após entregar o presente a ela, no capítulo cinco, Kemal descobre que o produto é falsificado. Essa descoberta se dá quando Sibel afirma: “Está bem, só para você não achar que estou sendo ingrata, eu jamais poderia usar essa bolsa na nossa festa de noivado, porque ela é falsa! (...) Essa bolsa não é uma Jenny Colon autêntica, Kemal querido. É uma imitação” (PAMUK, 2011, p. 25). Em função desses diálogos precedentes, cujos temas são retomados ao longo do capítulo, Kemal dirige-se à loja no início do capítulo seis: “Na hora do almoço do dia seguinte voltei à boutique Şanzelize, levando nas mãos a mesma sacola de plástico [contendo a bolsa]”. (PAMUK, 2011, p. 27).

Ao reproduzir o curto diálogo que teve com Füsün quando de sua entrada na loja, o narrador faz algo que se repetirá em outros momentos do romance: uma inferência a partir do que foi dito pela outra personagem. Assim, em vez de simplesmente indicar o que ela falou “Já quase acabamos aqui”, ele comenta a fala: “respondeu, *como se quisesse dizer* que àquela altura ela e sua freguesa estavam só conversando”. Kemal insere no texto várias inferências e intervenções como esta, algumas mais sutis do que outras. No trecho supracitado, ainda se trata de interpretação verossímil, talvez até banal, possível de ser feita a partir do gestual ou do tom de voz. O procedimento reaparece no capítulo 12, já mais incisivo, em:

Cada vez que conseguia resolver uma equação, o rosto de Füsün se enchia de orgulho, e então ela se esquecia dos bons modos e soprava a fumaça de seu cigarro direto no livro (às vezes direto no meu rosto) e, lançando-me um olhar com o canto do olho, *como se dissesse*: ‘Reparou como eu resolvi esta depressa?’, ela conseguia errar a solução devido a um simples erro de soma. (PAMUK, 2011, p. 61, grifo nosso).

Variações desse tipo de afirmação sobre o que pensam ou sentem outros personagens ocorrem no capítulo 58 “A tómbola”, em que o narrador afirma de forma categórica que sabe algo sobre os personagens com uma certeza que demandaria onisciência: “Enquanto riam, trocavam beijos e abraços, Füsün *sabia perfeitamente bem que eu olhava para ela*, mas nunca devolvia diretamente meu olhar” (PAMUK, 2011, p.

349-350, grifo nosso). No mesmo capítulo, o protagonista encontra-se com seu amigo Zaim, também membro da elite istambulita, e afirma: “*Zaim percebeu que meu ânimo desabara (...) me contou o episódio na esperança de me atrair de volta para minha vida antiga, mas também gostava de me contar o quanto se divertia*”. (PAMUK, 2011, p. 343, grifos nossos).

Ele adiciona o que inferiu sobre pensamentos ou sentimentos às falas e gestos de outrem, quase como se a dedução fosse consequência natural da observação. Com falas que, por vezes, fazem parecer que se trata de um narrador onisciente e não de um narrador personagem, torna-se difícil o acesso do leitor a tudo e todos que sejam externos ao próprio Kemal. Esse é um dos motivos pelos quais analisar o narrador personagem é tão relevante para a compreensão de *O Museu da Inocência*: grande parte do romance está concentrada em Kemal Basmacı, seu modo de narrar, seus sentimentos e pensamentos, sua interioridade.

Vejamos o que é possível perceber desta interioridade a partir do capítulo em questão. Observemos o trecho: “Meus olhos passaram pelo canário que esvoaçava na gaiola, pelas revistas de moda empilhadas num canto e pela variedade de acessórios importados da Europa, *e nada conseguia deter minha atenção*” (PAMUK, 2011, p. 27, grifo nosso). Se nada conseguiu deter a atenção do narrador naquele momento, podemos nos perguntar como é possível que mais de uma década depois – o instante em que narra – ele ainda consiga enumerar as coisas nas quais supostamente não reparara. Há algo de inconsistente nesse modo de apresentar o texto, o que, se somado às oscilações com relação à onisciência demonstrada nos parágrafos anteriores, caracteriza um narrador que inspira pouca confiança. Ele é, no mínimo, pouco convincente.

Ainda sobre inconsistências, cabe destacar a passagem a seguir:

(...) toda vez que olhava para Füsün, via alguém familiar, *alguém que eu sentia conhecer intimamente*. Ela se parecia comigo. *O mesmo tipo de cabelo*, que crescia escuro e ondulado na infância mas tornava-se liso com a idade. Agora tinha um matiz de castanho-claro que, como sua *pele clara*, era complementado por sua blusa estampada. Eu sentia que poderia facilmente me pôr em seu lugar, que seria capaz de compreendê-la *da maneira mais profunda*. (PAMUK, 2011, p. 27, grifos nossos)

Entre “conhecer intimamente” ou “compreender da maneira mais profunda” e características tão superficiais quanto “tipo de cabelo”, “pele clara” e “blusa estampada” parece haver algo de contraditório, que se aproxima da ironia. É como se, por trás dos ombros do narrador personagem, o autor implícito que mencionamos acima deixasse

pistas a um leitor, também implícito (COMPAGNON, 1999), sobre o caráter do narrador. Ele insiste na semelhança entre os corpos mais à frente, em:

Por um momento – e talvez porque eu soubesse que tínhamos algum parentesco, por mais ligeiro que fosse – seu corpo, com suas pernas e seus braços compridos, sua bela ossatura e seus ombros frágeis, *lembrou-me do meu próprio*. Fosse eu uma garota, tivesse eu menos doze anos, era assim que seria meu corpo. (ibid, p. 29, grifos nossos)

A postura do narrador sugere menos um sujeito empático, capaz de solidarizar-se com a situação alheia, e mais alguém um tanto narcísico, que ocupa todos os espaços disponíveis e mesmo ao falar do outro, volta a si mesmo. Em “Fosse eu uma garota, tivesse eu menos doze anos, era assim que seria meu corpo”, o modo subjuntivo sugere uma realidade paralela à que se narrou até ali, e que distorce ou ignora os elementos concretos que constituem a realidade proposta dentro da moldura ficcional do romance. A construção das frases dá a entender que as diferenças de gênero e idade são detalhes que não impedem que ele perceba as semelhanças entre seu corpo e o de Füsün. Ao mesmo tempo, ele aponta semelhanças apenas hipotéticas (“fosse eu (...) tivesse eu (...) era assim que seria”), o que resulta em destaque das diferenças³⁵.

Em certa medida, há algo no discurso de Kemal Basmacı que denuncia a si mesmo, revela algo além – e na direção oposta – do que o enunciado parece propor. Isso ocorre tanto quando ele tenta indicar uma conexão profunda e elenca apenas características superficiais, quanto quando ele menciona semelhanças e termina por enfatizar o quanto elas são hipotéticas, além de enumerar diferenças concretas que as impedem ou limitam.

Atribuímos ao autor implícito essa “denúncia” da matéria narrada em relação ao personagem. Não se trata de uma denúncia explícita ou evidente, mas algo que se identifica após leituras detidas. Um exemplo desse procedimento é quando, depois de ter sido surpreendido pela aproximação de Füsün enquanto pensava em sair da loja com pressa, Kemal inicia um diálogo com ela que é interrompido por uma observação no mínimo curiosa: “Estava usando um batom cor-de-rosa claro, *vendido sob o nome*

³⁵ Há outro momento do romance, muito adiante, em que comparação similar é proposta pelo narrador. No capítulo 60, ele afirma: Noutra noite, viramos nossas cadeiras de costas para conversar longa e amigavelmente com um jovem casal na mesa ao lado (por quem nos sentimos atraídos, creio, porque eram parecidos conosco: um homem de trinta e poucos anos e cabelos castanhos, e uma moça de vinte, com cabelos mais escuros e pele clara). (PAMUK, 2011, p. 363, grifos nossos). A redução das identidades dos personagens às suas peles, cabelos, gêneros e idades parece funcionar como barreira que limita nosso acesso a qualquer camada mais aprofundada. Ademais, se os personagens são apenas uma aparência externa, com pouca ou nenhuma voz própria, é mais fácil para o narrador manipular o que dizem. Ou seja, dizer por meio deles o que desejar.

comercial de Misslyn, e, embora fosse um produto turco comum, nela parecia exótico e irresistível” (PAMUK, 2011, p. 28).

No capítulo cinco, o protagonista revelou que, mesmo sendo descendente de “três gerações de fabricantes de tecido” (PAMUK, 2011, p. 26), pouco entende sobre costuras bem-feitas e linhas de qualidade. Naquela ocasião, ele falhou especificamente em reconhecer determinado produto (a bolsa) como sendo ou não pertencente a uma marca. Isto é reforçado, já no capítulo seis, quando afirma, sobre a bolsa ser falsificada: “Eu não entendo muito dessas coisas” (PAMUK, 2011, p. 28). Dado esse contexto, somado ao fato de que Kemal é um homem, nos anos 1970, que não trabalha com a indústria dos cosméticos, chama a atenção que ele saiba, só de olhar para a boca de Füsün, que marca³⁶ de batom ela usa. O comentário sobre o batom sinaliza, então, mais uma percepção que Kemal gostaria de apresentar aos leitores do que efetivamente uma característica de Füsün. O narrador parece apresentar aqui um indício - intencional ou não - de que ele não apenas narra uma história que aconteceu na realidade da moldura ficcional, mas *constrói* um enredo e um conjunto de personagens, inserindo neles os elementos que lhe aprazem ou convêm. Retorna aqui a ideia de fantoche ou marionete: Füsün é aqui, antes de mais nada, uma criatura do discurso do Kemal, e ela usará, por exemplo, o batom que seu criador/narrador escolher.

O caso do batom é mais uma situação em que a narração denuncia o narrador – e acaba indicando algo sobre ele próprio. Em um capítulo que tem como ponto de partida um objeto falsificado – que se propõe a imitar algo pertencente a uma cultura europeia e uma classe social elevada – e a situação desconfortável gerada a partir dele, há algo que parece falseado ou ao menos forçado na forma da narração.

Citamos algumas páginas acima um trecho sobre a semelhança dos corpos, em que o narrador diz que o corpo de Füsün lembrou a ele o seu próprio. Nesse excerto, sugere-se que existe uma conexão profunda entre os personagens. Em outro momento, como se verá abaixo, há uma alusão a uma suposta capacidade de empatia do narrador:

Eu sentia que poderia facilmente me pôr em seu lugar, que seria capaz de compreendê-la da maneira mais profunda. Uma lembrança dolorosa me ocorreu: meus amigos, referindo-se a ela como “a garota da Playboy”. Teria

³⁶ A tradução francesa indica ainda que se tratava de um batom barato, de produção local e muito popular. Nenhuma dessas características condizem com os produtos utilizados pela maioria das pessoas com as quais ele convive – membros da elite ocidentalizada que consomem produtos em sua maioria caros e importados, segundo ele mesmo aponta em outros capítulos. Mesmo se fosse um produto usado pelas mulheres à sua volta, ainda seria pouco verossímil que Kemal o reconhecesse de imediato. Haveria, no entanto, a possível justificativa de já tê-lo visto no banheiro de sua mãe, na bolsa de sua noiva e sendo usado por alguma dessas mulheres

dormido com algum deles? “Devolva a bolsa, pegue o dinheiro e saia correndo”, pensei comigo mesmo. ‘Você está quase noivo de uma garota espetacular’. (PAMUK, 2011, p. 27, grifo nosso)

Kemal refere-se a Füsün e diz ser capaz de “compreendê-la da maneira mais profunda”. Quando ele afirma, logo em seguida, que se lembrar dos amigos chamando-a de “garota da Playboy” é doloroso, é razoável pensar que a dor da lembrança tenha origem na empatia pela moça. Seria uma lembrança dolorosa porque o epíteto de “garota da Playboy”, no contexto da sociedade turca dos anos 1970, tende a ser lido como pejorativo e desrespeitoso. No entanto, o questionamento que se segue à memória da fala dos amigos não diz respeito ao possível desconforto da mulher diante daquele julgamento. Diante da acusação feita pelos amigos, o que Kemal se pergunta é “Teria dormido com algum deles?”. Está em jogo a conduta dela – e como isso poderia impactar, por consequência, em uma relação com ele – e não o que ela sentiu. O parágrafo segue num distanciamento progressivo quanto a Füsün e seus sentimentos, e termina com o narrador completamente voltado para si mesmo, vendo na moça até uma possível ameaça, ao constatar “Você está quase noivo de uma garota espetacular” – dando a entender que esse fato estivesse de algum modo ameaçado pela presença da “garota da Playboy” e do que ela provoca nele.

No diálogo sobre a troca da bolsa, o narrador pontua seu próprio desconforto e deduz, pelas expressões no rosto e tom de voz de Füsün, os sentimentos dela (“vi o espanto no rosto dela, até um pouco de medo”, “ela fez um ar profundamente magoado”) (PAMUK, 2011, p. 28). O incômodo entre os dois surge da afirmação de que a bolsa não é autêntica, o que coloca em xeque a confiabilidade da loja. Para além desta, surge ainda uma questão sobre a confiabilidade da própria Füsün, que chora ao se defrontar com a impossibilidade de abrir a caixa registradora: “Não tenho como abrir a caixa para lhe devolver o dinheiro”, explicou ela. “Porque quando Şenay Hanim vai almoçar em casa ela tranca a gaveta e leva a chave. É uma vergonha, eu sei.” (PAMUK, 2011, p. 29).

A representação da dor de Füsün em função da humilhação sofrida pode ser associada a questões de classe que marcam o romance como um todo. Há uma dupla humilhação de não ser vista como confiável pela chefe e de ter que admitir o fato perante o primo de classe mais alta. Soma-se a isto o incômodo sobre o questionamento implícito quanto à qualidade da loja. Por fim, é possível que haja um receio, por parte de Füsün, de que a chefe a repreenda por ter aceitado a devolução da mercadoria. Vanwesenbeeck (2010) aventa ainda outra possibilidade. A pesquisadora sugere que Füsün teria se sentido humilhada por não conseguir reconhecer que a bolsa é falsificada, dado que, sendo pobre,

a chance de ter visto alguma bolsa de marca não falsificada de perto seria baixa. Seu máximo acesso a esse tipo de produto seria na loja, caso ali fossem vendidos produtos originais.

A despeito de todas essas camadas que poderiam sem dificuldade ser consideradas justificativas para o sofrimento de Füsün, a forma como esse sofrimento é construído pelo narrador parece exagerada, tem tons de melodrama. O que está no centro da representação não é tanto uma mulher pobre, exausta e triste em função da – provavelmente constante – humilhação sofrida, mas antes uma “criança (...) doce, inconsolável, linda e tomada pela dor” (PAMUK, 2011, p. 29). Parecem ser representadas como mais relevantes aqui a fragilidade e a vulnerabilidade de Füsün como justificativas das ações “salvadoras” de Kemal do que o conflito de classe propriamente dito:

Quando vi seu rosto rubro e franzido, seus olhos rasos de lágrimas, *entrei em pânico e dei dois passos em sua direção* (...) e ela, chorando, encostou a cabeça no meu peito (...) Como uma criança ela respirou muito fundo, soluçou uma ou duas vezes, e tornou a prorromper em lágrimas (PAMUK, 2011, p. 29, grifo nosso).

O diálogo que se segue a esta cena reúne uma sequência de clichês, desde “Com medo da fera sexual que agora ameaçava empinar a cabeça, tirei a mão dos seus cabelos” (PAMUK, 2011, p. 30) até a visão de mulheres como seres pouco confiáveis – e que confiam pouco umas nas outras. Füsün recomenda que Kemal não retorne à loja para não ser enganado por Senay e há algo nessa proposta que demarca um viés específico de representação das personagens femininas da obra. O que nos interessa nesse momento é o fato de que essa representação se dá através de um conjunto de clichês.

Apesar de ter sido representada na situação imediatamente anterior em toda a sua fragilidade e em sua condição desigual, Füsün posiciona-se como se precisasse e pudesse proteger Kemal da outra mulher. Algo similar ocorrera na passagem final do capítulo cinco, em que Sibel aponta a confiança nas mulheres como traço de vulnerabilidade de seu noivo: “‘Você sabe tantas coisas, querido, é tão culto e inteligente’, disse ela, com um sorriso carinhoso, ‘mas não tem a menor ideia de como é fácil ser enganado por uma mulher’” (PAMUK, 2011, p. 26). A concepção da mulher traiçoeira é complementada pela fala do narrador sobre sua mãe, quando da oferta de Füsün de deixar o dinheiro com a tia: “Ah, por favor, não envolva a minha mãe nisso. Ela é mais enxada ainda” (PAMUK, 2011, p. 30).

O coração acelerado após o encontro com a futura amante é tão clichê quanto a representação das mulheres como pouco confiáveis, intrometidas (como Şenay e Vecihe) e, ao mesmo tempo, responsáveis por proteger o homem umas das outras (como Sibel e

Füsün). A presença dos clichês justo nesse momento em que uma questão de classe foi posta dialoga com um trecho muito posterior no romance, que trata dos roteiros de cinema que precisavam ser reescritos para aprovação na censura, o que incluía supressão de conflitos de classe e, no seu lugar, inserção de clichês. No capítulo 59 “Passando pela censura”, lê-se:

Havia um esforçado grego de Istambul de quem todos gostavam e que era conhecido como Daktilo Demir, ou Demir, o datilógrafo. Sua maneira de expurgar um roteiro de forma a não ofender os censores era reescrevê-lo, em sua famosa máquina e com seu próprio estilo. (...) Sabia melhor do que qualquer um como tornar um roteiro aceitável, suavizando suas arestas, *amenizando em tom inocente as divisões profundas entre ricos e pobres, trabalhadores e patrões*, estuprador e vítima, mal e virtude, abafando o efeito de qualquer pronunciamento mais áspero ou crítico do herói no final do filme – palavras que pudessem ofender os censores mas deliciar a plateia –, *acrescentando-lhes alguns clichês* sobre a bandeira, a nação. Atatürk e Alá. (PAMUK, 2011, p. 354, grifos nossos)

Vanwesenbeeck (2010, p. 59) afirma que *O Museu da Inocência* “retrata o processo de ocidentalização e desconstrói os clichês da questão turca ao mostrar os laços entre capitalismo, ‘ocidentalização’ e modernização na Turquia”^{xxxv}. Discordamos da pesquisadora quanto à desconstrução dos clichês. O que nossa análise vem mostrando é que eles ficam expostos a ponto de atribuir à narração um caráter irônico.

Destacamos o papel dos clichês e do tom melodramático³⁷ no esvaziamento das questões de classe que se colocam no capítulo aqui analisado. As divisões de classe estão presentes ao longo de todo o romance. Não só em situações explicitamente ligadas à classe, existe um vocabulário que, de modo recorrente, identifica pessoas e lugares com adjetivos como rico, pobre, milionário, empobrecido, miserável. Há ainda menções a substantivos como riqueza, pobreza, burguesia, classe média, classes altas, salários, miséria.

Em alguns trechos, a despeito de a classe estar em evidência, o “tom inocente”, de amenização das diferenças – para usar os termos do próprio romance, conforme trecho supracitado –, sugere pouca reflexão por parte dos personagens quanto ao que vivenciam. Um exemplo é a passagem do capítulo 48 “A coisa mais importante na vida é ser feliz”, que trata da relação da família Basmaci com sua empregada, Fatma. O lugar simbólico dela é convertido, nessa passagem, em um banco e uma localização concreta na casa:

Minha mãe continuava como no tempo em que meu pai vivia: crítica impiedosa de tudo o que aparecia na tela; pelo menos uma vez por noite, ela me dizia para

³⁷ Segundo Gökner (2013, p. 241), *O Museu da Inocência* “mantém e parodia a melodramática história de amor que está contida nos filmes de Yeşilçam. O romance de Pamuk é apenas um tal melodrama com profundas implicações para a compreensão do eu e da nação”.

não beber tanto, como costumava fazer com meu pai, e depois adormecia em sua poltrona. Fatma Hanim, a empregada, e eu a partir de então éramos obrigados a conversar aos sussurros sobre o que a TV mostrava. À diferença das empregadas que trabalhavam para famílias ricas que víamos nos filmes ocidentais, Fatma Hanim não tinha uma televisão em seu quarto. Por quatro anos já, desde que as transmissões tinham começado e tínhamos comprado nosso aparelho, Fatma Hanim vinha toda noite para a sala de estar e se equilibrava um tanto precariamente no banco do bar que ficava na outra extremidade da sala - e a essa altura já considerávamos aquele banco o ‘lugar de Fatma’ - e de longe assistia junto conosco, mexendo no nó de seu lenço na cabeça nos momentos mais dramáticos, e às vezes arriscando um comentário. Depois da morte de meu pai, cabia a ela responder aos intermináveis monólogos da minha mãe, e então a ouvíamos com mais frequência. (PAMUK, 2011, p. 251)

A noção de inocência como amenização das diferenças de classe é de grande relevância para a investigação que se faz aqui a respeito de Kemal e do romance como um todo. A tradução para o português reforça, em uma expressão, uma ideia presente no conjunto da cena: Fatma “de *longe* assistia *junto*”. O trecho da frase em turco é “*uzaktan televizyona bakar*”, em que *uzaktan*³⁸ faz referência à distância. Não identificamos uma referência explícita a “assistir junto” no texto original, mas o final da frase é “*bazan sohbet de katılırdı*”. A palavra *katılırdı* é uma conjugação do verbo *katılmak*, cujo sentido mais provável, dada a frase é “participar”³⁹ da conversa (*sohbet*⁴⁰) ou “juntar-se” a ela.

O ‘lugar de Fatma’ é um banco distante da televisão em que a mulher se equilibra “precariamente” (a palavra no original é *iğreti*⁴¹ e pode referir-se a algo que não está firme ou a alguém sentado na ponta de um banco ou cadeira). Fica estabelecido, tacitamente, que este é o lugar dela, ainda que desconfortável, um pouco distante, precário, de caráter

³⁸ Como não encontramos dicionários Turco-Português disponíveis online e com boas referências em termos de confiabilidade, optamos por comparar traduções a partir do inglês quando necessário. Cabe mencionar ainda que parte desta tese foi redigida entre 2020 e 2021, durante a pandemia da covid-19, em que por longos períodos o acesso presencial às bibliotecas foi interrompido. Para significados do termo *uzaktan* em inglês, ver: <https://tureng.com/en/turkish-english/uzaktan> <http://www.turkishdictionary.net/?word=uzaktan>. Fazendo a busca inversa, o Dicionário Cambridge Inglês Turco apresenta, para o termo *distance*, uma variação de *uzaktan* em termos de declinação: *uzaklık* https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/distance_1

³⁹ Para significados do termo turco em inglês, ver: <https://tureng.com/en/turkish-english/kat%C4%B1lmak> <http://www.turkishdictionary.net/?word=Kat%C4%B1lmak>. Fazendo a busca inversa, o Dicionário Cambridge Inglês Turco apresenta, para o termo *join*, a expressão *katılmak* https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/join_1

⁴⁰ Para significados do termo turco em inglês, ver: <http://www.turkishdictionary.net/?word=sohbet> <https://tureng.com/en/turkish-english/sohbet>. Fazendo a busca inversa, o Dicionário Cambridge Inglês Turco apresenta, para o termo *conversation*, a expressão *sohbet* <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/conversation>

⁴¹ Para significados do termo turco em inglês, ver: <http://www.turkishdictionary.net/?word=i%C4%9Freti> <https://tureng.com/en/turkish-english/i%C4%9Freti> Considerar também a variação *eğreti* <https://tureng.com/en/turkish-english/e%C4%9Freti> <http://www.turkishdictionary.net/?word=e%C4%9Freti>

provisório. Por outro lado, ela participa da conversa, se junta aos Basmaci em seu momento familiar.

A despeito das expressivas diferenças culturais, esta cena em específico retrata algo que não é tão incomum para o leitor brasileiro. Pelo contrário, é uma situação muito elucidativa do que diz Preta-Rara (2019, edição kindle, pos. 75) sobre o trabalho doméstico no Brasil: “a típica fala de que a trabalhadora é ‘como se fosse da família’, mas que não é tratada com humanidade pelas pessoas em seu ambiente de trabalho, apenas reforça o padrão da ‘tradicional família brasileira’”. Fatma, como tantas trabalhadoras brasileiras cujos relatos compõem o livro de Preta-Rara, é “como se fosse da família” Basmaci. Ela é “quase” um membro da família, mas a importância do quase, da diferença, fica sempre marcada. Ela pode participar das conversas, sobretudo quando sua fala cumpre uma função, mas precisa se manter distante, num banco desconfortável, que é o “seu lugar”.

Nesibe Keskin, mãe de Füsün, embora em outra função, a de costureira, também prestou serviços para os Basmaci por algum tempo. O fato de que Vecihe Basmaci, mãe de Kemal, indicava os serviços de Nesibe a outras pessoas é retratado pelo narrador como se fosse uma espécie de caridade: “minha mãe era vinte anos mais velha, e sempre lhe dera [a Nesibe] apoio quando era uma jovem que andava de casa em casa pelos bairros mais prósperos de Istambul, oferecendo-se para trabalhos de costura” (PAMUK, 2011, p. 20). Além disso, ao abordar o parentesco entre Nesibe e Füsün Keskin e a família Basmaci, Kemal afirma:

(...) a tia Mihriver (a avó de Füsün, que acabou sendo criada por várias pessoas) e sua filha tia Nesibe (a mãe de Füsün) *não eram nossos parentes no sentido estrito; eram mais como parentes por afinidade*, e, embora minha mãe viesse enfatizando isso havia anos, ainda assim nos instruí a chamar de ‘tias’ as mulheres daquele ramo familiar distante. (PAMUK, 2011, p. 20, grifos nossos)

Mais uma vez, a separação entre dois grupos é aplainada, mas não a ponto de realmente igualar seus membros. Poderíamos dizer que os Keskin são “praticamente da família” (outra expressão que ecoa o “como se fosse” mencionado por Preta-Rara sobre as trabalhadoras domésticas). Ainda que tenha ensinado aos filhos que chamassem “as mulheres daquele ramo familiar distante” de tias, Vecihe não se furta a enfatizar que elas não são “parentes no sentido estrito”.

O trecho acima foi extraído do terceiro capítulo de *O Museu da Inocência*, intitulado “Parentes Distantes”. Nele, entre outras questões, Kemal pergunta à sua mãe sobre o parentesco entre os Basmaci e os Keskin. Vecihe conta então sobre seu pai, avô

do narrador, chamado Ethem Kemal. Antes de casar-se com a avó do narrador, mãe de Vecihe, Ethem Kemal casou-se uma primeira vez com uma mulher cujo nome não é mencionado. Essa mulher, por sua vez, tinha uma filha de outro casamento, chamada Mirhriver – a mãe de Nesibe e avó de Füsün, mencionada no trecho acima. Vecihe conta ainda que a bisavó de Füsün, primeira mulher de Ethem Kemal, faleceu na Guerra dos Bálcãs. Ela explicita que Mirhiver era fruto do casamento desta bisavó com “um xeque *pobre*, com quem [a bisavó de Füsün] se casara ‘*ainda criança*’” (PAMUK, 2011, p. 20, grifos nossos). A mãe de Kemal relata ainda que Mirhiver, órfã da mãe falecida na guerra dos Bálcãs, “acabou sendo criada por várias pessoas” (PAMUK, 2011, p. 20). A tradução do francês indica que essas pessoas que criaram Mirhiver eram, conforme relato de Vecihe, bizarras (“*des gens bizarres*” em francês) (PAMUK, 2011a, p. 22). A expressão no original é “*tuhaf insanların*”, sendo *insanlar*⁴² referente a pessoas e *tuhaf*⁴³ um adjetivo que pode significar estranho, exótico, bizarro.

Tem-se, portanto, entre as origens de Füsün, marcas da violência de gênero, da pobreza e de um certo estranhamento ou ao menos um lugar de alteridade. A violência de gênero aparece no casamento da bisavó quando ela ainda era criança; a pobreza figura como adjetivo de seu bisavô, o “xeque⁴⁴ pobre”. Já a condição de alteridade é marcada, em primeiro lugar, pela insistência de Vecihe em lembrar que as mulheres Keskin não são parentes dos Basmaci em sentido estrito.

Em segundo lugar, há o comentário sobre as pessoas bizarras, estranhas ou exóticas (*tuhaf*) que criaram Mihriver, avó de Füsün. Não há nada que explique o que tornava essas pessoas diferentes, tampouco alguma justificativa para Mihriver ter sido criada por outras pessoas que não a segunda mulher de Ethem Kemal, junto aos seus meios-irmãos. O termo *tuhaf* é exatamente o mesmo que foi utilizado, muitos parágrafos atrás, no comentário que Kemal fizera a respeito do batom de Füsün.

Retomamos aqui um excerto da frase, para facilitar a fluidez da leitura. Após entrar na loja para devolver a bolsa, no capítulo seis do romance, o narrador protagonista pontua especificamente a marca do batom de Füsün. O final da frase, em que ele diz que

⁴² <https://tureng.com/en/turkish-english/insanlar>; <http://www.turkishdictionary.net/?word=insanlar>
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/people>

⁴³ <https://tureng.com/en/turkish-english/tuhaf> ; <http://www.turkishdictionary.net/?word=tuhaf> ;
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/bizarre>

⁴⁴ Segundo o dicionário Aurélio Digital (2010), “Xeque [Do ár. Sayh, ‘velho’, ‘ancião’; ‘chefe’, ‘soberano’.] Substantivo masculino 01. Chefe muçulmano de um território (país, cidade, bairro ou tribo) (...) 02. Muçulmano idoso e respeitável [Var.: xeique. Cf. cheque.]”. No contexto do capítulo, o mais provável é que o xeque em questão fosse um muçulmano idoso, dado que um chefe de território provavelmente não seria descrito como pobre.

“embora fosse um produto turco comum, nela parecia exótico (...)” assemelha-se a outros momentos em que o ponto de vista de quem narra é quase estrangeiro, o que nos diz mais sobre Kemal do que sobre Füsün. Ele mesmo atesta que vira como exótico algo que é comum na Turquia, como se não fosse ele próprio um turco, e sim alguém de fora desse espaço⁴⁵.

Em português, a palavra utilizada é “exótico” – a partir da tradução de língua inglesa, que diz “exotic” (PAMUK, 2012a, p. 14). O termo no original em turco, já dissemos, é *tuhaf*. Segundo o dicionário online Tureng⁴⁶, numa tradução turco-inglês⁴⁷, exotismo aparece como quinto na lista dos significados possíveis do termo. As quatro acepções anteriores são, na ordem: *bizarre*, *odd*, *weird*, *strange*. O site Turkish Dictionary⁴⁸ menciona dois conjuntos de possibilidades, respectivamente: “1. *strange*, *curious*, *odd*, *queer*. 2. *funny*, *amusing*; *ridiculous*”. De toda forma, todas elas demarcam uma diferença entre aquele que enuncia e aquele a quem se direciona o adjetivo, tendendo a uma percepção pejorativa deste último.

No capítulo 24 “A festa de noivado”, a escolha de vocabulário talvez seja ainda mais marcante. Em português, lemos: “Somando-se a seu perfume, aquela maquiagem lhe dava um ar de mulher exótica” (p. 132). No original, a frase é “Bunlar da onu tıpkı sürdüğü koku gibi hoş bir şekilde yabancılaştırmış ve daha da kadınsılaştırmıştı”. O adjetivo dessa vez não é *tuhaf*, mas *yabancılaştırmış*. No dicionário Tureng, há apenas dois significados possíveis no inglês, muito similares: *alienated* e *abalienated*. *Yabancılaştırmış* não consta do site Turkish Dictionary, mas o substantivo relacionado, *yabancılaşma*, corrobora o resultado do dicionário anterior. A única palavra em inglês que consta como correspondente é *alienation*. Por fim, no Dicionário Cambridge Inglês-Turco, *yabancılaşma* é também o substantivo indicado como correspondente a *alienation*. O verbo alienar, associado no Dicionário Cambridge ao substantivo *yabancılaşma* é

⁴⁵ No capítulo 81 “O Museu da Inocência”, Kemal coloca-se nessa condição de estrangeiro de modo mais explícito, indicando que visa um leitor implícito que não é turco: “comecei a refletir sobre a maneira como poderia descrever o que Füsün significava para mim e para alguém que não soubesse nada sobre Istambul, Nişantaşı ou Çukurcuma. Comecei a me ver como alguém que viajara para terras distantes e passara lá vários anos: digamos, um antropólogo que tivesse se apaixonado por uma nativa enquanto vivia com um povo indígena da Nova Zelândia para estudar e catalogar seus costumes e rituais, como eles trabalhavam, descansavam e se divertiam (e conversavam entre si enquanto viam televisão, devo acrescentar sem perda de tempo)” (PAMUK, 2011, p. 525).

⁴⁶ <https://tureng.com/en/turkish-english/tuhaf>

⁴⁷ Não conseguimos referências de dicionários online confiáveis para o par turco-português e, em função da pandemia da covid-19, o acesso às bibliotecas está restrito, quando não impossibilitado, razão pela qual optamos pelo uso de dicionários turco-inglês associado a traduções livres nossas quando necessário.

⁴⁸ <http://www.turkishdictionary.net/?word=tuhaf>

definido no mesmo dicionário como, em tradução livre: “fazer alguém sentir que é diferente e não pertence a um grupo”^{xxxvi}.

Podemos suspeitar que seja o autor implícito a plantar o adjetivo “alienada” em meio a uma frase em que Kemal supostamente elogia Füsün na festa de noivado. Encontramos aqui fundamentação para o que disse Vanwesenbeeck (2010, p.60) sobre *O Museu da Inocência*:

E embora a obra tente liquefazer as rígidas diferenças de classe por meio de um poderoso romance, a vida trágica de Füsün revela a amarga realidade na qual atingir ‘ideais ocidentais’ na Turquia é um privilégio reservado para a classe alta abastada.^{xxxvii}

Consideramos que é o narrador quem “tenta liquefazer” as diferenças de classe e não a obra em si, como diz a pesquisadora. Pelo contrário, o que a obra faz, por meio disso que identificamos anteriormente como autor implícito, é escancarar as desigualdades que uma suposta inocência de Kemal Basmacı tenta escamotear.

A evidente diferença de classe entre Kemal e Füsün gera comentários como os de Sibel, a noiva do protagonista, que não esconde seu desprezo em: “Mas ela é uma vendedora de loja! Que coisa nojenta” (PAMUK, 2011, p. 210).

Sob outra perspectiva, a representação de Füsün como “criança”, “doce” aproxima-se de uma visão de inocência que seria próxima à de pureza, ingenuidade. Nesse sentido, o Museu da Inocência fundado por Kemal poderia ser pensado como homenagem à inocência de Füsün, à sua pureza em certo sentido⁴⁹. Segundo Orhan Pamuk em entrevista a Bruce Robbins (2016), a palavra *masumiyet*, no idioma original, o turco, pode ser associada à virgindade (“A palavra turca [*masumiyet*] também inclui virgindade, ao passo que virgindade não é um componente tão significativo de inocência em inglês”^{xxxviii}) (ROBBINS, 2016, p. 65-66).

Em algumas divulgações, como exposto na primeira seção deste capítulo, a obra é descrita como sendo sobre o amor. Se o enredo for compreendido desse modo, e o museu (dentro e fora do livro) como homenagem póstuma à mulher amada, a noção de inocência como pureza ou ingenuidade parece plausível. O escritor Orhan Pamuk afirmou em entrevista ao *New Perspectives Quarterly*: “Obviamente, inocência refere-se à virgindade, a qual a vendedora de loja de classe média baixa Füsün perde para o seu primo

⁴⁹ Como se lê em: “Gostaria de encontrar algum modo de homenagear Füsün nesta casa” (PAMUK, 2011, p. 526).

distante de classe alta ocidentalizado, Kemal, que se apaixona por ela. ”xxxix (PAMUK, 2019a, p. 29)

No entanto, a percepção de inocência como relativa à sexualidade, como sinônimo de virgindade ou de pouca experiência sexual, apontada por vezes na fortuna crítica (vide Yagcioglu, 2017; Ansin, 2019; Le Couteur, 2019), parece ser a camada mais superficial do romance.

Já a percepção do termo inocência como apagamento dos conflitos de classe, conforme o trecho supracitado sobre a censura e os exemplos que se seguem a ele, está presente de forma bastante explícita na primeira epígrafe do romance: “Eram pessoas inocentes, tão inocentes que achavam a pobreza um crime que a riqueza lhes permitiria esquecer” (PAMUK, 2011, p. 7, grifos no original). Tem-se aqui a percepção da riqueza material como capaz de apagar as diferenças de classe e suas consequências. E não se trata apenas de ser rico e, portanto, esquecer que existe pobreza, mas de esquecê-la ao enriquecer. Isto porque, recorrendo ao original, temos: “Onlar yoksulluğun, para kazanmakla unutulacak bir suç olduğunu sanacak kadar masum insanlardı” (PAMUK, 2010, p. 3). A expressão que nos interessa aqui é *para kazanmakla*. No Dicionário Cambridge Turco Inglês⁵⁰, *para kazanmak* é a expressão correspondente a “get money”, ligada ao verbo “earn”. *Kazanmakla* é a flexão do verbo *kazanmak* que corresponderia ao gerúndio em português⁵¹. Nessa leitura, poderíamos formular algo como “a pobreza é um crime que se poderia esquecer *ganhando dinheiro*”.

Mais uma vez, o apagamento das diferenças de classe está em jogo. A ideia de que seria possível esquecer a pobreza ganhando dinheiro ignora toda uma estrutura que vai além de salários individuais. Para Nesibe e Füsün Keskin, cujas origens remontam a uma criança pobre, obrigada a casar-se com um xeque igualmente pobre, as possibilidades são limitadas. A partir da leitura de *O Museu da Inocência*, não parece ser genuinamente possível a essas mulheres “esquecer o crime da pobreza”. Ainda que pudesse haver algum nível de mobilidade econômica, o que não ocorre, as barreiras sociais são sólidas. Conforme afirma Vanwesenbeeck (2010, p. 61): “Devido à mobilidade social e econômica, é claro que é fácil para Kemal cruzar de Nişantaşı para Çukurcuma, mas a pobreza e a diferença de classes, mais do que o Bósforo, mantêm Istambul dividida”^{xl}.

⁵⁰ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/earn>

⁵¹ Na tradução francesa, o gerúndio foi mantido: “C’étaient des gens assez innocents pour croire que le délit de pauvreté pouvait être oublié *en gagnant* de l’argent” (PAMUK, 2011a, p. 11, grifo nosso).

Mesmo que Nesibe seja chamada de tia por Kemal, que Füsün estude para o vestibular e pegue emprestada a bolsa Jenny Colon (falsificada) para ir à festa de noivado, elas permanecem no lugar de “outro”. Por meio do “tom inocente” com o qual Kemal narra a história, a profundidade do abismo que o separa desses outros, que separa as classes, corre o risco de passar despercebida. Vanwesenbeeck (2010, p. 62-63) aponta esse risco em: “Suas lentes burguesas [de Kemal] refletem uma Istambul quase idílica e, portanto, o leitor não vê uma classe trabalhadora quase faminta ou sofrendo com dívidas intransponíveis ou opressão”^{xli}.

Especialmente sob a ótica de um leitor estrangeiro, alguns comentários podem parecer irrelevantes por serem muito sutis. Um exemplo disso é a descrição dos funcionários da família Basmaci chegando à festa de noivado no Hilton. Após comentar que o cozinheiro, a empregada e o porteiro chegaram com suas famílias “todos muito retraídos em suas melhores roupas” (PAMUK, 2011, p. 121), Kemal destaca um acessório como se fosse uma mera descrição: “Fatma Hanim e a mulher de Saim Efendi, Macide, tinham pegado os lenços de seda elegantes que minha mãe lhes trouxera de Paris e usavam como lenços de cabeça tradicionais” (PAMUK, 2011, 121-122). Mencionar a forma como essas mulheres escolhem usar os “lenços de seda elegantes” que Vecihe “lhes trouxera de Paris” é um lembrete sobre quão diferentes elas são das outras mulheres presentes na festa de noivado⁵².

A noiva de Kemal, Sibel, é caracterizada como uma mulher elegante, que estudou na França e certamente não usaria um lenço de seda parisiense como véu. Neta de um paxá, ela é filha de um embaixador aposentado que vendeu as terras do pai e ficou “sem nenhum tostão”. Convém mencionar que ficar “sem nenhum tostão” dificilmente é literal, dado o padrão de vida da personagem. De todo modo, o narrador explica que “tecnicamente, isso a tornava filha de um funcionário público, e essa posição às vezes a deixava desconfortável e insegura” (PAMUK, 2011, p. 26).

O exemplo de Sibel retoma algo importante sobre ganhar ou não dinheiro pelo trabalho, a ideia de “crime de pobreza” e a diferença de classes. No caso dela, que descende da elite, ser filha de um funcionário público que perdeu a fortuna é um detalhe

⁵² É oportuno mencionar que a percepção do véu como marcador de diferença de classe não se restringe aos anos 1970, tampouco à obra de Pamuk ou mesmo à literatura de modo geral. O assunto é abordado de forma bastante explícita em produções cinematográficas como, por exemplo, no seriado *Bir Başkadir*, lançado pela Netflix em 2020. Os episódios foram disponibilizados no catálogo brasileiro sob o nome de *8 em Istambul* e abordam de forma bastante explícita o desconforto da classe alta ocidentalizada quanto ao uso do véu.

que não prejudica seu pertencimento à classe alta de forma significativa. Füsün também é filha de um funcionário público aposentado, mas o pai dela não foi embaixador, e sim professor de liceu. Além disso, e talvez o que se deve ressaltar aqui, ela não é neta de paxá. Embora a ideia de ser percebida como classe média gere desconforto em Sibel, ela é apresentada como perfeitamente integrada à elite istambulita. Durante o planejamento do noivado, Kemal comenta que seu pai, Mümtaz, “já estava encantado com a perspectiva de uma nora que ‘estudara na Sorbonne’, como se dizia naquele tempo entre a burguesia de Istambul de qualquer moça que tivesse passado um período em Paris envolvida em qualquer tipo de estudo” (PAMUK, 2011, p. 17).

Sibel, a “garota espetacular” (PAMUK, 2011, p. 27), diagnostica em Kemal, no Capítulo 46, o que ela denomina “o complexo de ser rico num país pobre” (PAMUK, 2011, p. 239). Ela aponta a consciência da desigualdade social como um problema, ao afirmar:

Na Europa, os ricos são tão sofisticados que agem como se não tivessem muito dinheiro. É assim que as pessoas civilizadas se comportam. Se quer saber a minha opinião, ser culto e civilizado não é achar que todo mundo é igual e precisa ser livre; é ter a sofisticação de agir como se fossem. E ninguém precisa se sentir culpado. (PAMUK, 2011, p. 239)

A alienação sobre a vida em sociedade e o egoísmo são tão gritantes nesse trecho que chega a ser escandaloso. A fala de Sibel contém um contraponto a um significado do termo inocência que ainda não abordamos. É o significado que vem do contexto jurídico, e que existe tanto em turco quanto em português e nos idiomas das traduções consultadas: inocência como ausência de culpa. “E ninguém precisa se sentir culpado” é uma frase de absolvição, é uma declaração de inocência. Todavia, é justamente a afirmação de que não é preciso se sentir culpado que sugere que ser rico implica alguma responsabilidade. Para “não se sentir culpado”, para se perceber inocente, o segredo é fingir que as diferenças de classe não existem. Ou seja: há diferenças, e elas geram culpa quando são notadas. A solução de Sibel para “o crime da pobreza” é ignorá-la, e assim abafar a própria culpa.

A inocência dá título ao romance, ao catálogo, ao documentário, e nome ao museu. Quando associada ao disfarçar dos conflitos de classe, é possível interpretá-la como, mais do que um epitáfio para Füsün, uma provocação sobre a possível absolvição de Kemal^{53xlii}. Apesar de ser rico, de vir de uma família cuja fortuna se multiplicou por cinco

⁵³ Na mesma entrevista citada anteriormente ao NPQ (PAMUK, 2019, p. 29), Pamuk dissera: ‘Eu não explico os títulos dos meus livros. Eles não são sínteses, como “Guerra e Paz”. Eles acrescentam uma reviravolta final ao enredo. Quando meus leitores perguntam ‘Por que esse título?’ Eu sempre respondo,

quando o preço das terras em Istambul subiu, e de todos os estragos que causou na vida de Füsün e dos Keskin, ele é inocente. Mas há um museu, um romance e um catálogo em cuja composição se esconde, de diferentes modos, o quão questionável é essa suposta inocência.

2.1.2 A memória do narrador, dos objetos, de si

Há conexões entre as interferências do autor implícito, as caracterizações do narrador como manipulador e pouco confiável, e a reflexão sobre o apagamento dos conflitos de classe e o termo inocência. São as interferências do autor implícito – como as que apontamos nas análises da seção anterior deste capítulo – que explicitam o caráter manipulador de Kemal. Esse caráter, por sua vez, está estreitamente vinculado ao fato de que ele escamoteia as diferenças de classe ao longo de sua narração. O que o autor implícito contribui para denunciar, portanto, não são apenas as características de Kemal, mas também as suas tentativas de aplainar as diferenças de classe.

O próximo passo será compreender como se dá a relação do narrador com os outros personagens e com os objetos. A narrativa, mesmo quando aborda outros personagens ou acontecimentos externos, concentra-se principalmente no protagonista. Esse movimento de voltar-se para dentro é explicitamente comentado no capítulo do romance que serviu como ponto de partida para as análises, o capítulo seis, “Lágrimas de Füsün”.

Após sair da boutique Şanzelize, em que Füsün trabalha, Kemal caminha pelas ruas de Nişantaşı, vê uma jarra amarela numa vitrine de loja e sente-se “compelido a entrar e comprá-la” (PAMUK, 2011, p. 31). A jarra adquirida por Kemal ao sair da loja Şanzelize não tem nenhuma relação direta com Füsün. De forma um tanto forçada, o narrador afirma que “Cada vez que tocava a alça da jarra, lembrava-me desses dias em que comecei a me dar conta da desgraça que me faria virar completamente para dentro de mim mesmo” (PAMUK, 2011, p. 31). A jarra amarela se torna o lembrete, não de uma situação específica – como ocorrera com a bolsa Jenny Colon ou com o brinco mencionado no primeiro capítulo – mas de um conjunto amplo de dias e sensações.

É possível pensar, a respeito da jarra e dos objetos do romance similares a ela, um paralelo, também em suas diferenças, com a concepção de memória em Proust. Trata-se de uma aproximação que requer cautela, já que há diferenças importantes entre a memória

‘Porque ele oferece mais uma oportunidade de pensar sobre o significado do livro’. O texto original está na nota de fim associada a esta nota de rodapé.

em Pamuk e em Proust. Na obra do escritor francês, a evocação a partir da *madeleine* é da ordem da memória involuntária e, portanto, não pode ser reproduzida indefinida e voluntariamente como o narrador diz que acontece no romance aqui analisado. Segundo Walter Benjamin:

Até aquela tarde, em que o sabor da *madeleine* (espécie de bolo pequeno) o houvesse transportado de volta aos velhos tempos – sabor a que se reportará, então, frequentemente –, Proust estaria limitado àquilo que lhe proporcionava uma memória sujeita aos apelos da atenção. Esta seria a *mémoire volontaire*, a memória voluntária; as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele. (BENJAMIN, 1994, p. 106, grifos do autor)

Na sequência dessa reflexão, Benjamin cita o próprio Proust, que afirma: “E é isto que acontece com nosso passado. Em vão buscamos evocá-lo deliberadamente; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis” (PROUST⁵⁴ apud BENJAMIN, 1994, p. 106).

A *madeleine* de Proust foi algo encontrado ao acaso, enquanto a maior parte dos objetos em *O Museu da Inocência* são coletados com a intenção explícita de se converterem em disparadores de memórias, em metonímias de experiências. Justamente o que Proust constata ser um esforço em vão, o narrador protagonista de *O Museu da Inocência* diz conseguir realizar repetidamente ao longo do romance. No início da trama, Kemal afirma que bastava tocar nos objetos ou encostá-los no corpo para ativar as memórias. Mais ao final, ele relata um poder de controle sobre a memória ainda mais forte:

A essa altura eu nem precisava mais manusear os objetos acumulados no apartamento do edifício Merhamet; bastava vê-los uma vez para relembrar o passado que Füsün e eu tínhamos vivido juntos, as noites que tínhamos passado lado a lado à mesa de jantar. Eu associava cada um daqueles objetos – um saleiro de porcelana, uma trena em forma de cachorro, um abridor de latas que parecia um instrumento de tortura, uma garrafa do óleo de girassol Batanay que nunca faltava na cozinha dos Keskin – a um momento particular (...) cada um por sua vez, eles rememoravam as partículas da experiência até eu conseguir evocar a realidade completa de estar sentado à mesa do jantar com Füsün e sua família. (PAMUK, 2011, p. 422-423)

Assim como os personagens em determinados momentos assemelham-se a criaturas do narrador, os objetos são retratados como se obedecessem às vontades de Kemal. E embora diga que associava cada objeto a um momento particular, o narrador lista uma série indiscriminada de exemplos (do saleiro de porcelana ao óleo de girassol) que provoca o efeito contrário de qualquer percepção de singularidade que se pudesse esperar. Se tomamos o exemplo extremo da jarra amarela, vemos que a cada objeto ele associava um momento particular de forma completamente arbitrária. Há situações, como

⁵⁴ PROUST, Marcel. À la recherche du temps perdu. Tomo I: Du côté de chez Swann, Paris, I, p. 69.

a da bolsa Jenny Colon ou a do brinco que se soltou da orelha de Füsün durante o sexo, em que existem justificativas aparentes para a associação. De todo modo, na maioria dos casos, a conexão entre a memória e objeto, ou mesmo entre o próprio Kemal e o objeto, é muito frágil.

No capítulo 51 “A felicidade é estar perto de quem você ama, e mais nada”, o narrador recolhe alguns objetos – ao menos dois deles roubados. As justificativas para roubar a colher e o saleiro do restaurante em que jantara com Füsün e seu então marido Feridun são: “Füsün, sentindo certo enfado, pôs essa colherzinha na boca, brincando com ela por algum tempo” (PAMUK, 2011, p. 277); e “Este saleiro: no momento em que ela o pegava um petroleiro soviético passou roncando pela janela, e a violência de seu motor fez estremecer as garrafas e os copos da nossa mesa, fazendo-a ficar bastante tempo com o saleiro na mão” (PAMUK, 2011, p. 277).

Segundo Yagcioglu (2017, 126), “Kemal fragmenta seu objeto de desejo [Füsün] em partes e a substitui por objetos fetiche, ele a ‘colecciona’”^{xliii}. Embora estejamos parcialmente de acordo com a pesquisadora quanto à fetichização dos objetos e de Füsün em *O Museu da Inocência*, tendemos a uma interpretação em que a coleção de Kemal representa mais a ele próprio do que à sua amante. É dos seus próprios pensamentos e sentimentos que o narrador investe a jarra (assim como os brincos, o saleiro, a colher etc). É a subjetividade dele que traga o mundo para dentro de si para em seguida depositar-se nos objetos segundo suas próprias regras.

No romance de Pamuk, sugere-se que, de maneira voluntária, será possível acessar as memórias injetadas nos objetos ao tocá-los ou vê-los. A superficialidade e artificialidade desse movimento contrastam com a organicidade e complexidade da lida com a memória em Proust. Parece-nos possível refletir, a partir desse procedimento artificial de atribuição de significados a determinados objetos, sobre o processo de musealização, sobretudo aquele adotado pela Museologia tradicional. Segundo Desvallées e Mairesse (2013, p. 57):

De um ponto de vista estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal (...) Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas transmite um testemunho autêntico sobre a realidade.

Em certa medida, a musealização também tem algo de artificial, considerando-se que os sentidos atribuídos a cada objeto são construídos a partir de pesquisas acerca de sua constituição material, bem como de seus usos e das relações em que estão inseridos.

Sobretudo nos grandes museus de nação, abertamente criticados por Pamuk em seu catálogo, a eleição de determinados objetos como representantes de memórias coletivas cria ou alimenta discursos muitas vezes unilaterais sobre as nações e pouco transparentes a respeito dessa unilateralidade.

Chama a atenção também, na citação de Desvallées e Mairesse, a noção de que o objeto de museu “transmite um testemunho autêntico sobre a realidade”. Autenticidade é uma palavra cara e polêmica no contexto museológico, e fortemente ironizada no museu criado por Orhan Pamuk em Istambul, como explicitaremos a seguir.

Existem inúmeras discussões na área da Museologia sobre os contextos em que a autenticidade deve ser priorizada e quais as estratégias mais eficazes para preservá-la. Para ficar em um exemplo apenas, de um museu literário, citamos o caso do Museu Strindberg, em Estocolmo⁵⁵. Interessada em preservar o apartamento em que o dramaturgo viveu da forma mais autêntica possível, a equipe entrou em debate sobre como lidar com o piso do apartamento. A solução mais autêntica seria manter o piso original, ainda que, de tão desgastado pelo tempo, ele já fosse muito distinto daquele que Strindberg e sua família viam quando ali residiram? Ou haveria mais autenticidade em realizar estudos para reproduzir a coloração provável do piso à época do escritor, criando uma réplica mais similar à que ele via em sua casa, porém na qual ele nunca de fato pôs os pés?

A solução encontrada pela equipe do Museu Strindberg foi deixar parte do piso original à mostra, e produzir, por meio de pesquisas, um piso cenográfico que simulasse a restauração do original⁵⁶.

Que solução seria possível quanto ao piso da casa dos Keskin, se eles nunca estiveram materialmente naquele edifício, mas sim em um edifício fictício que pode, no máximo, ter sido inspirado no espaço em que se situa o museu? O que pode ser considerado autêntico em uma exposição cujos objetos remetem a personagens e acontecimentos ficcionais?

Ao mesclar ficção e realidade material em várias camadas, museu, romance e catálogo do projeto *O Museu da Inocência* colocam em xeque esse tipo de discussão da Museologia.

⁵⁵ BOHMAN, S. [fev. 2016]. Estocolmo: Museu Strindberg, 2016. Arquivo WAV 68MB, 50min08s. Entrevista concedida durante a pesquisa de campo do Projeto “Musealisation de la Littérature: Les Recherches Internationales et l’Expérience Française”.

⁵⁶ Em alguns casos, em museus históricos, restauram-se paredes praticamente inteiras, e uma “janela”, um quadrado de parede não restaurada, mostra aos visitantes como estava o local antes da intervenção.

No capítulo 13 do catálogo lemos, na voz do narrador, que é o personagem-escritor Orhan Pamuk: “A carteira de motorista de Kemal é original. Eu gostaria de aproveitar essa oportunidade para mencionar que, situações excepcionais à parte – quanto a sensibilidade à luz, danos e custo excessivo –, todos os itens expostos no museu são reais”^{xliv} (PAMUK, 2012a, p. 96, grifo nosso). Difícil nomear como outra coisa que não ironia essa afirmação de que a carteira de motorista do personagem é original e, mais ainda, de que os objetos expostos no museu são reais⁵⁷. Essa passagem tem o contraste de uma ironia que é explícita, mas se apresenta num canto da página, em letras miúdas ao lado de uma grande fotografia. Ela é quase uma nota de rodapé.

Também no romance, é possível que a ironia passe despercebida, a ponto de leitores, mídia e crítica por vezes acreditarem que se trata de uma autêntica história de amor. Cabe nos perguntarmos que autenticidade é possível em um romance cujo narrador manipula falas, ações e sentimentos dos outros personagens. A ironia não é necessariamente um elemento que descarta a autenticidade, podendo ser, pelo contrário, um dos fatores que possibilitam uma representação consistente da sociedade istambulita.

No romance *O Museu da Inocência*, depoimentos inesperados sobre o narrador podem resultar também das camadas superpostas entre museu, romance e catálogo.

A jarra *amarela* sobre a qual lemos no capítulo seis do romance *O Museu da Inocência* corresponde à jarra *branca* que compõe a vitrine número seis do museu em Istambul. A vitrine⁵⁸ é representada no catálogo *A Inocência dos Objetos*, por um capítulo de mesmo número.

⁵⁷ No texto em inglês, as palavras original e real são exatamente as mesmas que utilizei aqui em português. Em turco, o trecho é “*Kemal'in ehliyeti hakikidir. Işığa hassasiyet, yıpranma, aşırı pahalı olma gibi nedenlerle yaptığım bir-iki istisna dışında, müzede sergilenen her şeyin hakiki olduğunu bu fırsatla ekleyeyim*” (PAMUK, 2012, p. 96). Desse modo, a ocorrência do termo traduzido como original é *hakikidir*, e o que se traduziu como real é *hakiki*. Parecem ser variações da mesma palavra em declinações diferentes, e não duas palavras distintas como ocorre no livro em inglês. Os dicionários consultados registram como correspondentes para *hakiki* em inglês os termos *true*, *authentic*, *genuine*, *real*. <http://www.turkishdictionary.net/?word=hakiki> <https://tureng.com/en/turkish-english/hak%C4%B1k%C4%B1> <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/authentic>

⁵⁸ É possível acessar a imagem da vitrine em alta resolução por meio da plataforma *Google Arts & Culture*, em: <https://artsandculture.google.com/asset/6-fusun-s-tears/wQH49nNm0Lp0Tw>. Último acesso em 07 abr 2021.

Figura 4 Museu da Inocência - Vitrine 6

Fonte: PAMUK, 2012a, p. 73

Vale mencionar que, a despeito de o adjetivo da jarra ter sido traduzido tanto para o inglês quanto para o francês como simplesmente “amarela” (*yellow*, *jaune*), a palavra utilizada no original é *Sapsarı*, que pode ser traduzida para o inglês⁵⁹ como “*bright yellow*”, “*very yellow*” (amarelo brilhante, muito amarela).

Toda a estrutura sustentada por museu, romance e catálogo leva a crer que haja correspondência ou associação entre os objetos mencionados na obra literária e os expostos no museu e em fotografias do catálogo. No caso da jarra, a vitrine de número seis tem por única legenda no catálogo uma transcrição do parágrafo do romance que

⁵⁹<https://tureng.com/en/turkish-english/sapsari> <http://www.turkishdictionary.net/?word=sapsar%C4%B1>

mencionou sua compra. A variação da cor levanta reflexões sobre o projeto museu-romance-catálogo e sobre o narrador-curador Kemal Basmaci. Ou a memória de que o objeto era amarelo está corrompida ou a correspondência romance-museu não é tão exata quanto toda a estrutura leva a crer^{60xlv}. O mesmo se aplica à chave presa à fita vermelha: no romance, são duas chaves unidas pela fita. No museu, conforme fotografia do catálogo, há apenas uma. Ambas as opções – a memória falha ou a correspondência inexata –, ou mesmo uma combinação entre elas, apontam para a existência de um autor implícito que contradiz ou põe em xeque as falas do narrador.

Seja porque não se lembra bem do que houve, ou porque propositadamente troca o branco por amarelo, o narrador é identificado, nessa leitura, como alguém que falseia a realidade. Essa percepção é coerente com outros pontos analisados nesta tese. Um exemplo é a marca do batom de Füsün, que pode ter sido simplesmente inventada para atribuir a ela determinadas características conforme o interesse do narrador.

Embora ele participe da história - diferentemente do que faria um narrador em terceira pessoa - o texto de Kemal nos dá diversos indícios de que ele inventa acessórios, gestos ou características, sendo, para além de alguém que conta uma história, alguém que *cria* uma realidade. Recuperemos aqui o trecho sobre o saleiro e a colherzinha que o protagonista roubou de um restaurante em que jantava com Füsün e seu então marido, Feridun: “Füsün, *sentindo* certo enfado, pôs essa colherzinha na boca” (p. 277, grifo nosso). Se o narrador fosse onisciente, não haveria nada estranho na frase. Para um participante da cena, por outro lado, o máximo plausível seria afirmar que Füsün “aparentava” enfado, ou algo similar. Mas ele afirma que ela sentia, transformando a sua dedução (de que ela se entediaria diante da conversa sobre futebol entre Kemal e Feridun que precede essa afirmativa) em certeza.

No livro, o Museu da Inocência foi fundado pelo narrador Kemal como um lugar para expor sua vida e sua “história através das coisas que Füsün deixara”⁶¹ (PAMUK, 2011, p. 524). O narrador-colecionador-curador apresenta o enredo por meio de um texto

⁶⁰ Diferentemente do narrador do romance, o narrador do catálogo assume abertamente que conta com o esquecimento do leitor/visitante para que a inexatidão das correspondências passe despercebida. Talvez seja possível, nesse sentido, considerá-lo ainda menos confiável do que Kemal. No capítulo 22 de *A Inocência dos Objetos* lemos: “Quanto mais eu trabalhava no museu e percebia que eu podia usar os objetos para trazer temas para além daqueles do romance, mais livre eu me sentia. Por outro lado, eu também queria que houvesse exata concordância entre o museu e o romance. Ao observar visitantes do museu que também haviam lido o livro, percebi que os leitores não se lembravam de mais do que seis páginas de detalhe descritivo no romance de seiscentas páginas” (PAMUK, 2012a, p. 121).

⁶¹ Note-se que aqui ele explicita que se trata da própria história por meio das coisas dela, e não de uma homenagem a ela, como é indicado em outras passagens.

cheio de inconsistências narrativas, conforme destacamos ao longo das análises. O fato de que há outra voz que se responsabiliza parcialmente pelo discurso por trás da figura de Kemal – o personagem ficcional Orhan Pamuk – não invalida as considerações que fizemos até aqui. Pelo contrário, a presença de um personagem-autor que pode exercer – ironicamente, de forma explícita – o papel de “autor implícito” pode ser compreendida como forma de escancarar o procedimento de construção narrativa e o que esta narrativa é capaz de contar a respeito de quem a enuncia.

No capítulo 83 “A felicidade”, lemos:

Foi nessa noite que entendi que meu museu precisaria de um catálogo anotado, relatando em detalhe a história de cada objeto. Não havia dúvida de que isso haveria de constituir também a história de meu amor por Füsün e de minha veneração (...) um escritor poderia empreender a composição do catálogo da mesma forma como poderia escrever um romance. Mas, não tendo desejo de escrever eu mesmo um livro assim, perguntei: ‘Quem poderia fazê-lo por mim?’

E foi assim que procurei o estimado Orhan Pamuk, que narrou a história em meu nome e com minha aprovação (PAMUK, 2011, p. 541, grifo nosso)

Embora Kemal dê sua aprovação e reforce isso algumas vezes no livro, destacamos também o incômodo gerado no protagonista quando descobre que sua história será narrada em primeira pessoa. É como se a despeito de uma certa dose de ingenuidade, Kemal desconfiasse do uso da primeira pessoa do singular pelo escritor:

“Estou escrevendo o livro na primeira pessoa do singular”, disse Orhan Bey.

“Como assim?”

“No livro, é você quem conta a história, dizendo ‘eu’, Kemal Bey. Estou falando com a sua voz. No momento, estou me esforçando muito para me pôr no seu lugar, para ser você”

(...)

Embora eu não tenha dúvida de que ainda será a minha história e de que ele irá tratá-la com o devido respeito, a ideia de que ele falasse com a minha voz era perturbadora. (...) Que Orhan Bey se pusesse no meu lugar, que desse a ouvir sua voz no lugar da minha... isso me aborrecia. (PAMUK, 2011, p. 545)

Ainda sobre a narrativa em primeira pessoa, e considerando o que temos desenvolvido a respeito do autor implícito que aparece para além do narrador em diversos momentos, identificamos em Pamuk algo similar ao que notara Roberto Schwarz sobre Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (sempre guardadas as diferenças e especificidades de cada contexto):

Camuflada pela primeira pessoa do singular, que a ninguém ocorreria usar em prejuízo próprio e com propósito infamante, a imitação ferina dos comportamentos da elite criava um quadro de alta mistificação: cabe ao leitor descobrir que não está diante de um exemplo de auto-exame e requintada franqueza, mas de denúncia devastadora. A julgar pelas reações da crítica, o disfarce prevaleceu quase inteiramente, o que não invalida a leitura social, embora faça refletir sobre a eficácia de uma forma tão enganosa (SCHWARZ, 1990, p. 178)

Por um lado, Kemal sinaliza algum desconforto quanto a ter sua voz reproduzida em primeira pessoa pelo personagem escritor Orhan Pamuk. Por outro, após ouvir um trecho de enredo narrado por Pamuk envolvendo Füsün, ele se desfaz das inquietações e afirma que o romance será narrado em “[seu] nome e com [sua] aprovação”. Há, nessa percepção de que a história será narrada com sua aprovação, um tom de ingenuidade - poderíamos dizer, de inocência - com relação à “denúncia devastadora” que é possível fazer por meio da narração em primeira pessoa.

2.1.3 “A imitação ferina dos comportamentos da elite”

No romance *O Museu da Inocência*, acontecimentos históricos e elementos relacionados ao contexto sociopolítico não parecem ser centrais na trama. Contudo, isto não significa que estejam ausentes por completo. Se, por um lado, as referências ao contexto não ganham destaque do ponto de vista temático, por outro, a forma de apresentação desses episódios e a postura do narrador diante deles são peças-chave na compreensão da obra.

Há, em diversas passagens do romance, um deslocamento de perspectiva que situa eventos históricos como se fossem mero pano de fundo da biografia de um indivíduo. Ao longo da trama, nota-se uma narrativa centrada no individual, que menospreza a relevância dos acontecimentos históricos. No excerto abaixo fica evidente essa perspectiva que relega o contexto a segundo plano: “Não tenho a menor vontade de *interromper minha história* com descrições dos confrontos de rua entre nacionalistas e comunistas fervorosos naquela época” (PAMUK, 2011, p. 332, grifo nosso). A ideia de que os intensos e recorrentes confrontos políticos de rua sejam uma *interrupção*⁶² à história de Kemal pressupõe que eles não fazem parte dessa história. É como se fosse possível uma vida descolada de seu contexto histórico e político. De certo modo, a ele é permitido algum distanciamento ou imunidade frente aos riscos que a maioria da população corre. E isto é, por si só, um forte indicador da interligação entre privilégios de classe e contexto político. Ainda sobre os confrontos de rua, o narrador afirma:

Como a maioria dos habitantes de Istambul, não me interessava por política, e não parecia fazer bem a ninguém que essa guerra estivesse sendo travada nas ruas por uma variedade de facções violentas, *nenhuma das quais tinha nada em comum com o restante dos habitantes da cidade*. Quando eu disse a Çetin, que me esperava do lado de fora, que dirigisse com cautela, falava como se a política fosse mais uma calamidade natural, como um terremoto ou uma enchente, e não houvesse nada que nós, os cidadãos comuns, pudéssemos fazer

⁶² A expressão no original é *uzatmak*, que pode ser traduzida como estender, prolongar. A noção de que se trata de algo externo ou acessório à história permanece, embora a conotação de cisão não seja tão forte quanto na tradução em português.

além de todo o possível para ficar fora de seu caminho. (PAMUK, 2011, p. 332, grifo nosso)

Afirmar que os membros das “facções violentas” não tinham “nada em comum com o restante dos habitantes da cidade” ignora as relações entre as atitudes dessas pessoas e o contexto sociopolítico atrelado a elas. Colocar os militantes no lugar de “outro”, diferente da “maioria dos habitantes de Istambul, [que] não se interessava por política” produz uma visão simplista, muito arbitrária e tendendo a uma enorme abstração dos acontecimentos. A ideia da política como calamidade natural despersonaliza os processos políticos, recusa uma percepção mais aprofundada sobre as vidas, as motivações, as ações dos militantes. Há, no romance, discursos que reforçam uma noção de política muito restrita às atuações institucionais. Fica implícito que toda pessoa que não vai a manifestações de rua nem se envolve diretamente com partidos é completamente apolítica.

No capítulo 64 “O incêndio no Bósforo”, Kemal relata que ele e sua mãe acordaram com o som de uma “fortíssima explosão” e se encontraram no corredor, no qual se abraçaram “aterrorizados”. Trata-se do incêndio resultante de um acidente entre embarcações no Bósforo⁶³, conforme o narrador explica em outro momento desse mesmo capítulo. Após mencionar a explosão em plena madrugada e o medo em que ele e a mãe se encontraram, o narrador afirma: “Imaginando que se tratasse de um ato de violência política, *durante algum tempo contemplamos ao longe o fogo e as nuvens vermelhas* que se desprendiam dele, e então voltamos para a cama” (PAMUK, 2011, p. 391, grifo nosso). Kemal e Vecihe, contemplaram o fogo e as nuvens vermelhas. A palavra em turco é *seyrettikten* e, considerando os dicionários consultados de turco-inglês (*watch, look at*), também pode ser traduzida por “assistimos”⁶⁴. Na condição de meros espectadores, quase sem nenhum envolvimento com o espetáculo (à exceção do susto inicial), os dois personagens têm a possibilidade de se concentrar na cor da imagem formada pelas nuvens, a despeito das consequências concretas que a situação possa ter nas vidas de outras pessoas.

Algo parecido ocorrerá no capítulo seguinte, quando da descrição do golpe militar de 1980 na Turquia. Nesse caso, entre bandeiras, desfiles militares e pronunciamentos de

⁶³ Abordaremos em mais detalhes o incêndio no capítulo 3 desta tese, em análise da vitrine correspondente ao capítulo 64.

⁶⁴ É uma conjugação do verbo *seyretmek*. No Turkish Dictionnary, ele corresponde a “*watch, look at*”. <http://www.turkishdictionary.net/?word=seyretmek>. Os primeiros resultados do Dicionário Tureng são “*watch, see, look*”. <https://tureng.com/en/turkish-english/seyrettik>

gerais, lemos: “Gostei de ver a avenida Tesvikiye tão vazia e a cidade tão silenciosa, a tal ponto que *o farfalhar das folhas das castanheiras* no jardim da mesquita chegava aos meus ouvidos e *me acalmava*.” (PAMUK, 2011, p. 400, grifos nossos). Quando destaca o “*farfalhar das folhas das castanheiras*”, o narrador não ignora a razão do silêncio da avenida. Ele mesmo menciona algumas linhas adiante “De vez em quando víamos um caminhão do Exército descendo ruidosamente a avenida; isso nos dizia que políticos, jornalistas e muitos outros estavam sendo recolhidos em suas casas para serem levados à prisão. E ficamos gratos por não nos envolvermos na política” (PAMUK, 2011, p. 400). Saber sobre as prisões e toda a violência que provavelmente há a partir delas não impede Kemal de dar ênfase ao silêncio e até mesmo de dizer que o som das folhas o acalma.

Em consonância com o que já foi dito até aqui, o anúncio do golpe militar não está em destaque no capítulo. O texto transita entre o ano do golpe, anos posteriores – a frase inicial é “Muitos anos depois dos acontecimentos que relato aqui” (PAMUK, 2011, p. 398) –, e memórias anteriores – “exatamente cinco anos antes, eu me postara naquela varanda com Sibel” (PAMUK, 2011, p. 400). Os deslocamentos temporais estão centrados na vida pessoal de Kemal, e desconsideram o contexto político.

Não é que não haja menção ao golpe, como já se pôde perceber – pelo contrário, o que ampara uma leitura crítica a respeito do narrador em questão é justamente a forma como o acontecimento histórico está inserido na trama. A frase “No dia 12 de setembro de 1980, houve um novo golpe militar” (PAMUK, 2011, p.400) não é abertura nem encerramento de capítulo, não está necessariamente em destaque na narrativa, ainda que se trate de uma informação difícil de ignorar. E não é só o anúncio sobre o golpe que está às margens do enredo, é o evento em si. A despeito da magnitude do impacto social do golpe de 1980 na Turquia, o capítulo em que ele é representado no romance – e sobretudo a respectiva vitrine no museu e no catálogo – concentra-se na compulsão de Kemal quanto aos objetos, por meio do comentário sobre os cachorros de louça da família Keskin. O capítulo inclusive chama-se “Os cachorros”, um título sem nenhuma menção explícita aos acontecimentos políticos, até onde pudemos averiguar.

Quando um narrador em primeira pessoa opta, em pleno golpe de Estado, por enfatizar objetos de decoração, farfalhar de folhas, e considera que o silêncio imposto pelo toque de recolher acalma, estas escolhas dizem algo sobre ele. A afirmação “E ficamos gratos por não nos envolvermos na política” reforça os riscos a que estão submetidos aqueles que ativamente se envolvem, riscos esses que o narrador e sua mãe são gratos por não correr. A família Basmaci se vê em segurança, assistindo a

pronunciamentos pela televisão, e o máximo de preocupação que têm, após elogiar o golpe, é com a ausência do cozinheiro em função do toque de recolher. Não porque haja qualquer tipo de consideração pelo que possa acontecer ao cozinheiro, mas porque outra pessoa precisará cozinhar – no caso, a empregada: “‘Melhor assim, gostei de saber. O país estava à beira do desastre’, disse minha mãe (...) ‘Bekri não vai conseguir vir trabalhar hoje, então você vai precisar cozinhar, Fatma. O que você tem para nós na geladeira?’” (PAMUK, 2011, p. 400).

Enquanto sua mãe gerencia o único inconveniente gerado pelo golpe na casa dos Basmaci, Kemal diz ir de tempos em tempos até a janela para admirar “a beleza das ruas vazias” (PAMUK, 2011, p. 400). É logo após mais esse momento contemplativo que ele diz que “Estava curioso para saber como iam as coisas com Füsün – como estavam todos na casa de Çukurcuma. Havia rumores de revistas de casa em casa em certas áreas da cidade, como ocorrera no golpe de 1971” (PAMUK, 2011, p. 401). No contexto dos Keskin, parece haver riscos mais significativos do que o de um cozinheiro não conseguir ir trabalhar – até porque não há cozinheiro ou qualquer tipo de empregado. Nessa indagação sobre a família Keskin e a vizinhança de Çukurcuma fica claro que a possibilidade de se acalmar com o farfalhar das castanheiras, de gostar do silêncio da avenida entre o passar dos tanques e de admirar a beleza das ruas vazias está restrita, para dizer o mínimo, a quem não mora em “certas áreas da cidade”.

Ao longo do romance, é comum que cada uma das “áreas da cidade” seja associada à riqueza ou à pobreza, evidenciando as desigualdades e a relevância da questão de classe, ainda que ela nem sempre seja posta pelo narrador como central. No capítulo 76, por exemplo, lemos que Fatih (região caracterizada no livro como pobre, em que Kemal se hospedou quando procurava por Füsün após a festa de noivado) ficava “a um mundo de distância de Nişantaşı” (PAMUK, 2011, p. 486). Geograficamente falando, há menos de dez quilômetros separando as duas regiões de Istambul. A distância indicada no trecho, portanto, não diz respeito ao espaço físico entre Fatih e Nişantaşı, mas às enormes diferenças socioeconômicas que perpassam as experiências de habitantes e frequentadores de cada um desses lugares. A esse respeito, lemos em Vanwesenbeeck (2010, p. 66): “O uso do espaço e mobilidade no romance está relacionado à classe social (...). O uso que Kemal faz dos espaços revela seus próprios privilégios de classe e contrasta vivamente com o confinamento de Füsün”^{xlv}.

Kemal é morador de uma região nobre e pertence a uma família que “não se envolve com política” e tem dinheiro suficiente para ter a opção de, em certa medida, não

se preocupar com o golpe militar. Ele não precisa, tampouco, incomodar-se com a situação geral do país que precedeu o golpe, listada por ele no capítulo 64 de forma um tanto esquemática, em:

(...) como todo mundo que vivia em Istambul, associei os incêndios do Bósforo a todos os outros desastres que contribuíam para a infelicidade geral: um novo assassinato político, as filas do pão, a hiperinflação e a aparência abjeta e empobrecida de todo o país. Enquanto lia as últimas notícias, parecia-me que estava fascinado pelo incêndio porque ele me falava das calamidades da minha própria vida (...) (PAMUK, 2011, p. 391)

Embora superficial, o comentário do narrador a respeito da situação da Turquia no final dos anos 1970 fornece pistas ao leitor sobre o quão complexa e delicada ela era. Alguns números sobre esse período tornam o quadro mais chocante. Segundo Bozarslan (2015, p. 338), a respeito dos conflitos de rua entre grupos de extrema esquerda e extrema direita: “Calculam-se, de 1975 a 1980, 5713 mortos e 18480 feridos, o número de vítimas oscilando entre 15 e 20 cotidianamente antes do golpe de Estado de 12 de setembro de 1980”^{xlvi}.

Em função dessa brutal violência cotidiana, somada a condições econômicas sofríveis, alguns historiadores relatam que de fato o golpe foi recebido com algum nível de alívio por parte da população. Ahmad, por exemplo, afirma que:

O sistema político se provou incapaz de lidar com uma enorme dívida externa, inflação crescente, altas taxas de desemprego e déficits massivos. Violência política e terrorismo, que ainda precisam ser adequadamente explicados, tornaram a vida da maioria dos turcos insuportável. Em 1980, o clima político na Turquia havia deteriorado a tal ponto que as pessoas na verdade estavam gratas aos generais quando assumiram o poder^{xlviii} (AHMAD, 1973, p. 13).

Bozarslan (2015, p. 338) explica que também no início dos anos 1970 houvera violência entre esquerda e direita nas ruas, que teria sido “interrompida pela intervenção militar de 1971”^{xlix}. Evidente que a interrupção dos conflitos de rua não significa que golpes militares tenham posto fim a todos os tipos de violência, muito menos que não sejam, eles próprios, violentos. Pelo contrário, mesmo com toda a alienação de Kemal e Vecihe Basmaci, no texto do romance há menções a revistas nas casas e prisões de “políticos, jornalistas e muitos outros”.

Ainda de acordo com Bozarslan (2015, p. 338-339), o golpe de 1980 foi:

Muito mais brutal e destrutiva do que as intervenções militares anteriores: 50 militantes, essencialmente de esquerda, são executados (o mais novo ainda não atingira a maioridade). Mais de 400 militantes de esquerda foram eliminados, torturados até a morte ou desapareceram. Mais de 600000 pessoas são postas em custódia, 85000 presas por períodos que, por vezes,

ultrapassavam 10 ou 15 anos. Os partidos políticos são proibidos (depois desfeitos), seus dirigentes privados de direitos cívicos, os sindicatos e associações profissionais, sobretudo de esquerda, são desmantelados, a imprensa reprimida.¹

Se considerarmos o contexto do personagem Kemal Basmaci, nem os horrores instaurados pelos militares, tampouco os “desastres que contribuía para a infelicidade geral” parecem de fato afetá-lo.

No trecho do capítulo 64 citado acima, o personagem afirma estar fascinado pelo incêndio “porque ele [lhe] falava das calamidades da [sua] própria vida”. Ele não nomeia quais seriam essas calamidades, mas tudo o que sabemos pelo conjunto do romance leva a crer que se trate de seu relacionamento com Füsün e os desencontros entre ele e ela. Ou seja, após listar uma série de razões sociais, políticas, econômicas pelas quais todo um povo está infeliz, ele opta por associar a situação ao seu drama pessoal de relacionamento amoroso. De forma mais extrema do que nos exemplos anteriores, diante de um conjunto de fatores que possibilitariam um contato com o mundo exterior, ele prefere concentrar-se na própria interioridade.

Ainda a respeito dessa tendência a voltar-se para si mesmo, cabe destacar outro trecho do capítulo do incêndio:

Os Keskin eram, a meu ver, exatamente o tipo de família que acreditava mais sinceramente no poder das calamidades de aproximar as pessoas. Eu precisava ir visitá-los antes que o incêndio do *Independenta* se extinguisse; atravessaríamos juntos aquela catástrofe, e a proximidade deles me ajudaria a deixar tudo de mau para trás. Será que aquele incêndio poderia assinalar o começo de uma nova vida para mim? (PAMUK, 2011, p. 393, grifo no original)

Kemal não explica a razão pela qual considera que os Keskin acreditem “mais sinceramente no poder das calamidades de aproximar pessoas”. O que fica bastante claro é o quanto ele, Kemal, acredita nisso. E mais do que acreditar no “poder das calamidades”, ele não parece hesitar ou se envergonhar em nenhum momento quanto à instrumentalização da catástrofe. A despeito dos reais danos que possam ter acometido diversas pessoas e animais com o choque entre duas embarcações, seguido de vazamento de óleo, poluição do rio, explosões e incêndio, para o narrador trata-se de um espetáculo. Momentos antes, ele se referira ao incêndio como um entre os vários desastres que acometiam o país naquela época. Mas tampouco é sobre essas mazelas que o narrador reflete. A partir da partilha da visão da catástrofe com os Keskin, Kemal considera que a proximidade deles “[o] ajudaria a deixar tudo de mau para trás” (PAMUK, 2011, p. 393).

Há uma insistência em retornar ao indivíduo – a esse indivíduo em específico – em detrimento de toda uma sociedade ou, no mínimo, a despeito dela. A ênfase na vida privada, na privatização das perspectivas, é tão grande que reverbera na concepção de museu do personagem, presente também no catálogo. Ela compõe a proposta defendida no “Modesto Manifesto para os Museus”, que precede os capítulos sobre vitrines em *A Inocência dos Objetos*:

O objetivo de grandes museus mantidos pelo Estado (...) é o de representar o Estado. Esse não é um objetivo bom *nem inocente* (...) Essas instituições, agora símbolos nacionais, apresentam a estória* ⁶⁵ da nação – história, em uma palavra – como sendo muito mais importante do que as estórias* de indivíduos. Isso é infeliz porque as estórias* de indivíduos são muito mais apropriadas para expor as profundidades da nossa humanidade.^{li} (PAMUK, 2012a, p. 54-55, grifo nosso).

Também no texto em turco⁶⁶ o termo para “inocente” (*masum*) é o mesmo empregado no capítulo da censura, que trata do apagamento das diferenças de classe em “tom inocente”. E o adjetivo está diretamente associado ao substantivo inocência, *masumiyet*, que compõe os títulos do romance, do catálogo, do documentário e o nome ao museu. Por outro lado, cabe lembrar o significado de inocência – em turco como em português – como um antônimo de culpa. Se o objetivo dos museus de nação não é inocente, cabe supor que ele tem culpa de algo ou, no mínimo, que é um objetivo a se questionar e problematizar.

A ideia de que grandes museus de nação e outras instituições voltadas para a manutenção e divulgação dos discursos da historiografia oficial precisam ser questionadas e contestadas não é uma criação de Orhan Pamuk. Como abordado por Suzy Santos (2017, p. 10), diversas críticas foram direcionadas aos museus e à Museologia a partir da década de 1960, organizadas em movimentos, documentos norteadores, articulações em rede etc. A pesquisadora trata da “emergência e difusão de ecomuseus, museus comunitários e museus afins” (SANTOS, 2017, p. 21) e defende que “Esses museus assumem papel relevante no preenchimento das ‘lacunas’ existentes no conhecimento sobre a história, a cultura, a ciência, os modos de ser, sentir e pensar das camadas populares, antes excluídas dos espaços de representação” (SANTOS, 2017, p. 22).

⁶⁵ *Nos pontos indicados por asterisco, optamos por uma grafia atualmente pouco usual da palavra “estória” para marcar a diferença que existe no inglês entre *story* e *history*.

⁶⁶ <https://tr.masumiyetmuzesi.org/page/manifesto>

Note-se que os museus a que se refere Santos buscam representar não apenas indivíduos que foram excluídos do discurso oficial, mas comunidades inteiras, camadas da população, grupos. É uma contestação de certas imposições do Estado que não renuncia à perspectiva do coletivo. Por outro lado, o narrador Kemal em *O Museu da Inocência*, e o narrador Orhan Pamuk em *A Inocência dos Objetos* defendem que deve prevalecer o indivíduo. Em entrevistas e conferências, o autor Orhan Pamuk sustenta o mesmo discurso, como foi o caso dessa entrevista ao *News Perspective Quarterly*:

Essa nova mania de museus evita representar a realidade de um jeito artístico ou pessoal. Poder é mais importante do que arte ou a pessoa. Essa é a tendência. Então, no meu romance, em que Kemal coleciona a xícara de chá, bitucas de cigarro, maçaneta da porta do quarto e outros itens de Füsün, *ele está construindo um museu não ao poder, mas à experiência íntima do amor, a uma vida individual. Meu ponto é que, do que quer que uma vida seja feita, seus sonhos e decepções, vale a pena ter orgulho dela* (PAMUK, 2019, p. 29, grifos nossos)^{lii}

A afirmação de Pamuk que contrapõe a representação de uma vida individual ao poder desconsidera que todas as relações entre indivíduos são atravessadas pelo poder. Defender que “do que quer que uma vida seja feita (...) vale a pena ter orgulho dela” tem impactos muito diferentes a depender do contexto em que está inserido aquele que vive essa vida. No capítulo 83 do romance, Kemal diz ao personagem Orhan Pamuk: “O que os turcos deviam ver em seus museus não são essas imitações ruins da arte ocidental, mas suas próprias vidas. Em vez de exibir as fantasias ocidentalistas dos nossos ricos, *nossos museus deviam nos mostrar nossas próprias vidas*” (PAMUK, 2011, p. 554, grifo nosso). As “nossas vidas” aparecem como contrapostas às “fantasias ocidentalistas dos nossos ricos” como se Kemal Basmacı não fosse ele próprio um rico de família ocidentalizada que estudou nos Estados Unidos e menciona com frequência referências europeias.

A maior contestação aos museus que reforçam discursos hegemônicos parece se consolidar mais na exposição quase caricatural do narrador e seu pequeno mundo elitizado do que no discurso sobre a prevalência do indivíduo. O Museu da Inocência é centrado na história da vida de um sujeito que pode gastar na compra de uma bolsa “‘Mil e quinhentas liras’. (Na época, o equivalente a seis meses de salário de um funcionário público iniciante)” (PAMUK, 2011, p. 19). Quais serão os turcos que verão “suas próprias vidas” nessa exposição? Defender que é preciso mudar a perspectiva dos museus para evitar os jogos de poder e ao mesmo tempo propor uma exposição sobre um membro da classe mais poderosa da sociedade é antes apontar o problema do que tentar saná-lo. E

expor esse problema ao escrutínio de um leitor implícito⁶⁷ atento e minucioso parece ser o objetivo do autor implícito do romance – ainda que não seja necessariamente um interesse da pessoa Orhan Pamuk.

Kemal Basmaci não só nasceu e foi criado em uma família de elite como faz uso dos privilégios e do poder que possui. A liberdade que o protagonista se dá de roubar objetos da casa da família Keskin, por vezes repor as peças que ele mesmo levou e então roubá-las novamente é um exemplo desse exercício de poder.

No capítulo 64 “Os cachorros”, o narrador declara que sua tia e prima haviam “adivinhado ou descoberto” os roubos dos cachorros de louça que ficavam como enfeite sobre a televisão, entre “tantas outras coisas” que ele levava (PAMUK, 2011, p. 399). Na intenção de substituir o item roubado, Kemal diz à sua tia Nesibe, mãe de Füsün: “Sabe aquele cachorrinho de cima da televisão, aquele de que estávamos falando outro dia? Bem, acabou na minha casa. Nossa Fatma Hanim estava limpando quando deixou cair no chão e quebrou. Então eu trouxe este aqui [o cão de orelhas pretas] para substituí-lo.” (PAMUK, 2011, p. 399). O protagonista sequer se dá ao trabalho de disfarçar ou justificar o roubo (“acabou na minha casa”). Pior: acusa a empregada de ter quebrado, como se fosse ela a responsável pela impossibilidade de devolução.

O episódio sobre os cachorros continua após a descrição sobre o golpe militar de 1980, de que tratamos mais acima. Nesibe Keskin conta ao sobrinho que o cão de orelhas pretas “desapareceu”, e conclui “Não sei o que terá acontecido; mas tanto faz – talvez o pobre bichinho tenha resolvido que estava na hora de se levantar e ir embora” (PAMUK, 2011, p. 401). Apesar da brincadeira e da risada que, segundo o narrador, ela soltou em seguida, Nesibe expressou seu incômodo com relação a ao menos uma das coisas roubadas de sua casa. Ela recorre a Kemal pedindo uma solução: “O que vamos fazer?” (PAMUK, 2011, p. 401), mas não o acusa explicitamente nem demanda que ele assuma o que fez. A mãe de Füsün nem mesmo afirma que a solução cabe a ele, perguntando na primeira pessoa do plural e se incluindo, portanto, na questão.

Após se dispor a resolver o problema, o sobrinho volta à casa da família Keskin dois dias depois, trazendo outros dois cachorros de louça. Ele diz que viu os dois cachorros no mercado e comenta: “Até parece que foram desenhados especialmente para ficar em cima da *nossa* televisão” (PAMUK, 2011, p. 402, grifo nosso). Ele se coloca expressamente como um dos moradores da casa, um dos donos dos objetos. Quando a tia,

⁶⁷ Sobre o conceito de leitor implícito, ver Compagnon, 1999.

no tom protocolar de quem recebe um presente, pergunta porque ele se deu a esse trabalho, a resposta nos parece um tanto cínica: “‘Fiquei triste quando soube que o cachorro das orelhas pretas tinha sumido’, respondi. ‘Na verdade, eu sempre me perguntava se ele não se sentia muito sozinho, sentado ali em cima da televisão’.” (PAMUK, 2011, p. 402). A resposta da tia a essa fala a coloca num lugar ingênuo, talvez até algo submisso: “‘Você achava mesmo que o cachorro se sentia só ali em cima, Kemal Bey?’”, perguntou tia Nesibe. ‘Você é um homem muito diferente. Mas é por isso que o amamos’” (PAMUK, 2011, p. 402).

Como se não bastasse dizer-se triste pelo “sumiço” do item que ele mesmo roubou, o narrador se coloca como a pessoa benevolente que solucionou o problema. Não satisfeito, ele rouba os novos cachorros, que trouxera para substituir aquele que furtara anteriormente. Ao final do capítulo, Kemal ainda nos conta sobre como a situação se agravara ao longo dos anos:

Por mais que eu desejasse pegá-los, consegui ficar longe desses cachorros por um ano inteiro. Em 1982, o ano em que finalmente os levei embora comigo, *eu começara a deixar dinheiro num canto discreto para compensar o prejuízo das coisas que levava, ou então trazia um substituto bem mais caro* no dia seguinte. (PAMUK, 2011, p. 403, grifo nosso)

Um narrador que passa mais de oitenta capítulos tratando do valor sentimental dos objetos não demonstra nenhum desconforto com o fato de que rouba vários itens de uma mesma família, como se o dinheiro deixado em substituição resolvesse a questão. Vanwesenbeeck (2010, p. 69), ao abordar esse assunto, comenta o exemplo do roubo do ralador de marmelo do capítulo 66 “O que é isto?”:

Obviamente, para a mãe de Füsün, o ralador tem valor de uso e é um utensílio muito necessário na cozinha, tanto que, na ausência desse item, ela deixa de fazer marmelada para sua família. Para Kemal, no entanto, o valor de uso do ralador é irrelevante, e ele certamente se vê como correto ao transformar o valor de uso desses objetos em seus próprios souvenirs pessoais^{liii}.

Em função do total controle sobre o funcionamento da memória que Kemal afirma possuir, os objetos dos Keskin têm, para ele, um valor de uso particular. Todos os objetos, do ralador de marmelo de Nesibe à dentadura do falecido Tarik Keskin, são utilizados como interruptores que acendem memórias, como se isso fosse possível com um toque dos dedos. No entanto, quando deixa dinheiro ou objetos mais caros em troca do que rouba, o narrador os converte em mercadorias. É como se apenas para ele houvesse valor de uso – e um uso que só serve a ele, posto que ninguém mais tem tal nível de controle sobre o funcionamento da memória. Para os outros, sobretudo esses outros que são

pobres, o que parece importar, na perspectiva de Kemal, é o valor de troca. Esse raciocínio nos leva de volta à primeira epígrafe do romance. O narrador de *O Museu da Inocência* age como se prover valor de troca para os Keskin fosse suficiente para liberá-lo da culpa sobre a pobreza e os desníveis de poder. E mais do que isso, como se pudesse isentá-lo de responsabilidade quanto às violências que comete individualmente, para além daquelas para as quais contribui enquanto membro de uma classe que explora pessoas.

O diálogo entre Kemal e Nesibe que reproduzimos alguns parágrafos acima continua no mesmo padrão de cinismo e submissão: o narrador afirma ficar “perturbado” quando vê as coisas serem “jogadas fora e esquecidas” (mas não quando são roubadas por ele, ao que parece). E continua: “Dizem que os chineses acreditavam que os objetos tinham alma” (PAMUK, 2011, p. 404). Nesibe replica sem fazer qualquer tipo de alusão aos roubos, pelo contrário, busca uma forma de corroborar a fala de seu sobrinho rico: “Antes de nós turcos virmos da Ásia Central, passamos muito tempo próximos dos chineses: outro dia a televisão mostrou um programa sobre isso (...)” (PAMUK, 2011, p. 404).

O jogo de poder por meio do qual Kemal modifica a decoração da casa dos Keskin a seu bel-prazer chega ao ápice quando da decisão sobre onde será o museu. No capítulo 81, o narrador revela que “imaginava ser-[lhe] possível enquadrar [sua] coleção numa narrativa, e sonhava feliz com um museu onde pudesse expor [sua] vida” (PAMUK, 2011, p. 524). Ele se reencontra com sua tia e faz um pedido ao qual não parece haver a opção de recusa. O desequilíbrio de poder em função da diferença de classe é demonstrado de forma brutal, assim como a manipulação:

“Você sabe que venho pegando coisas desta casa, tia Nesibe”, disse eu, com a naturalidade de um paciente que por fim consegue sorrir de uma doença de que há muito foi curado. “Pois agora eu queria comprar a casa inteira – todo o prédio.”

“Como assim?”

“Queria que você me vendesse a casa e tudo que ela contém.”

“Mas o que vai ser de mim?”

Conversamos a respeito de um modo que só era sério pela metade. Falei em tom quase cerimonioso: “Gostaria de encontrar algum modo de homenagear Füsün nesta casa”. Também sugeri a tia Nesibe que ela nunca se sentiria feliz naquela casa, acendendo a fogueira sozinha, embora, se ela assim quisesse, pudesse ficar. Tia Nesibe chorou por algum tempo diante da ideia de que podia passar sua vida sozinha. Mas então eu lhe contei que tinha encontrado um excelente apartamento para ela em Nişantaşı, na rua Kuyulu Bostan, onde ela tinha morado antes. (PAMUK, 2011, p. 526)

O narrador afirma que sua tia poderia ficar na casa “se ela assim quisesse”, mas nada na sequência do livro indica respeito a essa vontade. Além disso, ele usa o argumento

de que ela ficará sozinha e o pretexto de que quer homenagear Füsün, apesar de frases como: “um museu onde pudesse expor *minha* vida (...) contar *minha* história” (PAMUK, 2011, p. 524, grifo nosso). Somado à manipulação sobre a memória da filha e a solidão, ele não só demanda que ela saia da casa em que viveu com a filha e o marido, agora mortos, como também já pré-determinou para onde ela deve se mudar. O apartamento que ele escolheu fica na região em que ele próprio vive com a mãe, uma região habitada, portanto, pela classe mais alta. Assim como deixava dinheiro ou objetos mais caros no lugar das coisas que roubava, ele oferece – a alguém em poucas condições de real recusa – um apartamento em bairro mais caro em troca do lar de Nesibe.

Kemal diz ter falado com a “naturalidade de um paciente que por fim consegue sorrir de uma doença de que foi há muito curado”, mas o que ele reproduz aqui é o mesmo comportamento dos oito anos em que frequentou e roubou objetos da casa dos Keskin. Comportamento esse que teve início antes ainda das visitas de Kemal a seus parentes distantes. Já no início do romance, no capítulo sete, na primeira visita de Füsün ao edifício Merhamet, Kemal roubou o guarda-chuva que ela pegara emprestado com Şenay Hanim em seu horário de almoço (PAMUK, 2011, p. 37). Talvez seja mais honesto afirmar que ele falou com a naturalidade de um rico que sabe que confessar suas ações não terá qualquer consequência, nem tampouco o terão as ações em si.

Após doação com inventário registrado em cartório do imóvel com todos os bens dentro, Nesibe hesita em sair daquela que fora por anos a sua própria casa, o que é perfeitamente compreensível, especialmente porque a mudança não foi uma escolha espontânea. “Kemal, meu filho, não consigo ir embora desta casa e me separar das memórias nela. O que vamos fazer?” (PAMUK, 2011, p. 522). Ao que tudo indica, Nesibe não tem a possibilidade de escolher novos objetos aleatórios e injetar neles suas memórias artificialmente, como faz seu sobrinho. As memórias dela têm uma relação orgânica e natural com a casa e as coisas dentro dela, e não podem ser simplesmente transportadas para outro lugar, arbitrariamente.

Numa formulação que faz parecer que o erro é dela, Nesibe pede ao sobrinho por uma solução que só é necessária porque ele criou um problema. A formulação do pedido na tradução em português é exatamente a mesma, e no turco bastante similar, àquela de quando ela pedira uma solução sobre o cachorro de louça roubado: “O que vamos fazer?” (PAMUK, 2011, p. 401); “ne yapalım”; “ne yapacağız” (PAMUK, 2010, p. 417; 489). Nos dois casos, o pedido inverte as posições e Kemal passa de ladrão de objetos a

sobrinho gentil que traz presentes; e do perverso que praticamente expulsou Nesibe da própria casa ao benfeitor que homenageia sua filha e a ensina a lidar com o luto.

O modo de narrar do trecho sobre a “doação” da casa reforça a ideia do Kemal benfeitor, ao mesmo tempo em que a crueldade da cena fica exposta a quem estiver atento ao todo. Apesar do que a sequência das frases dá a entender, o “excelente apartamento” que ele diz ter “encontrado” para ela no bairro de classe alta não resolve nem a solidão que supostamente seria o motivo de seu choro nem o fato de que ela terá que se separar da casa em que viveu e de todos os seus pertences. Esse talvez possa ser considerado um dos momentos mais representativos do que o autor implícito “desmascara” não só sobre Kemal, mas sobre todo um grupo ao qual ele pertence. Como lemos em Vanwesenbeeck (2010, p. 69): “Afinal, o aparente amor altruísta de Kemal toma forma de dominação econômica ocidental sobre os turcos ‘Orientais’, e então o romance revela o Orientalismo velado que está presente na ideologia da burguesia turca ‘Ocidentalizada’”^{liv}.

O Museu da Inocência, que tanto questiona em seu manifesto os museus de nação e sua incapacidade de representar as vidas das pessoas comuns, é mais próximo deles do que pode parecer à primeira vista. Toda a sua curadoria é orientada, dentro da moldura ficcional da narrativa, a partir da perspectiva de um homem que, por pertencer à elite, tem acesso a um nível perigoso de poder, e faz uso dele.

Grande parte da coleção, ainda na mesma moldura, é formada por objetos roubados, por esse mesmo homem, de um grupo de pessoas mais pobres e constantemente sujeitas às suas violências e caprichos. Violências essas que são muitas vezes veladas, mascaradas, e, portanto, não reconhecidas enquanto violências. Como explica Vanwesenbeeck (2010, p. 70):

O museu da inocência e seu método de construção são paralelos à típica ideologia colonial ocidental que domina e explora o Oriente. A ponte que Kemal tenta construir de Nişantaşı a Çukurcuma não permite que a ‘não Ocidentalizada’ Füsun atravesse para o outro lado.^{lv}

Em que esse museu se diferencia, então, de instituições como o Louvre ou o Museu Britânico, com suas enormes coleções cheias de itens roubados de ex-colônias⁶⁸? Um museu que se diz favorável à criação de museus pequenos, sobre singularidades, que representem as vidas das pessoas comuns. E, no entanto, é composto de uma coleção de

⁶⁸ Vide Costa (2019) sobre repatriação de patrimônio cultural

objetos furtados da casa de pessoas comuns que sequer participam da curadoria e montagem da exposição.

As similaridades e complementaridades entre o romance de Pamuk e o museu fundado por ele em Istambul são muitas. No entanto, não se pode simplesmente transportar a análise do romance para a exposição. As análises do texto literário aqui apresentadas formarão alicerces para a investigação museológica, na qual se concentra o próximo capítulo desta tese.

Capítulo 3 Quando a violência se mostra

3.1 Das violências veladas às violências extremas

Elaboradas em contextos históricos, sociais e geográficos muito distintos, as duas exposições que compõem nosso *corpus*, assim como os romances estudados, retratam violências. No caso do Museu Sighet e do romance *Tudo o que tenho levado comigo*, é incontestável: há violências representadas, reconhecidamente extremas. O museu romeno é parte do Memorial Sighet às Vítimas do Comunismo e pela Resistência Anticomunista, e está centrado na representação das violências e violações de direitos relacionadas aos regimes stalinistas que vigoraram na Romênia entre 1947 e 1989. O romance de Müller, por sua vez, é narrado por um sobrevivente de uma experiência concentracionária, que trata da deportação para um *gulag* em 1945 e dos cinco anos vividos lá, sofrendo e presenciando violências diversas e suas consequências.

A situação do Museu da Inocência não é tão evidente. Nem o museu em Istambul nem o romance de autoria de Orhan Pamuk apresentam-se como sendo sobre violências. Ao longo do capítulo dois desta tese, analisamos trechos do romance *O Museu da Inocência* e expusemos de que modo a representação da opressão de classe se enreda na constituição da obra literária. A postura e as ações de Kemal Basmaci que compreendemos como violentas têm estreito vínculo com a constituição do museu, desde a formação da coleção até as escolhas curatoriais e museográficas da exposição.

3.1.1 “Essa foi a semente primeira do Museu da Inocência”

A moldura ficcional do romance é retomada nos textos do catálogo e nas comunicações institucionais do museu. Lê-se, no folder entregue aos visitantes da exposição: “O Museu da Inocência, criado por Orhan Pamuk, é um pequeno museu de Istambul, feito de instalações cuidadosamente montadas, que descreve *as memórias e significados associados a objetos do cotidiano descritos no romance homônimo do autor*”^{lvi} (MASUMIYET MÜZESI, s/d, p. 5, grifo nosso)

Nessa moldura ficcional, o colecionador e curador é o personagem Kemal Basmaci e o acervo do Museu da Inocência compõe-se sobretudo de objetos roubados aos Keskin ao longo do tempo em que o narrador frequentara a casa dessa família. Somam-se a isto objetos comprados de outros colecionadores, roubados de outros lugares (como restaurantes e museus) e o próprio edifício, além de tudo o que estava contido nele quando foi “comprado” de Nesibe Keskin por Kemal. Também essa compra foi analisada em

capítulo anterior, e expusemos o contexto de manipulação e o desnível de poder em que ela ocorreu.

A situação é análoga à da criação de famosas coleções europeias como as do Museu Britânico, em Londres e do Museu do Louvre, em Paris, para ficar em apenas dois exemplos⁶⁹. Essas instituições fazem parte de uma lista do “Modesto Manifesto para Museus” contido no catálogo *A Inocência dos Objetos*. O narrador do manifesto, o personagem Orhan Pamuk, afirma reconhecer o Louvre e o Museu Britânico, entre outros que cita, como tesouros da humanidade. Porém, ele se diz “contra o uso dessas instituições preciosas e monumentais como modelo para museus futuros”^{lvii} (PAMUK, 2012a, p. 54).

O principal argumento do manifesto é de que os museus de nação representam o Estado e não as pessoas. Com isso, ainda segundo o texto, esses museus perdem em individualidade e, por consequência, em potencial de representação das “profundezas da nossa humanidade”^{lviii}.

A recusa a ver nos grandes museus de nação um modelo não se dá, como demonstrado, em função de qualquer tipo de crítica sobre a origem colonialista da formação de suas coleções. O que está em pauta é o fato de que representam coletivos, enquanto o narrador do catálogo *A Inocência dos Objetos* propõe que a ênfase dos novos museus recaia nos indivíduos. E cabe frisar que não é tampouco uma recusa à ideia de nação ou de estado especificamente. O item 3 do Manifesto declara: “Não precisamos de mais museus que tentam construir as narrativas históricas de uma sociedade, comunidade, time, nação, estado, tribo, empresa ou espécie”^{lix} (PAMUK, 2012a, p. 55). A afirmação iguala, por sua dimensão coletiva, instâncias tão díspares em modo de organização e nível de complexidade quanto tribo e empresa, time e espécie. Parece haver certa aspiração ao universal pela via do acúmulo das histórias individuais, e uma recusa de noções como coletividade e comunidade.

Além disso, há uma crítica aos grandes museus que reproduzem uma historiografia oficial na qual as pessoas comuns não se veem representadas. Lê-se, no sétimo item do Manifesto: “O objetivo de museus do presente e do futuro não deve ser de representar o estado, mas de recriar o mundo de seres humanos singulares – os mesmos

⁶⁹ A bibliografia a respeito dos artefatos roubados de colônias e expostos em museus europeus é vasta. A produção mais recente tem se centrado no debate sobre repatriamento de obras e descolonização dos museus. A esse respeito, e considerando o Museu Britânico e o Museu do Louvre, ver, por exemplo, Pires (2018) e Costa (2019).

seres humanos que vêm trabalhando sob implacável opressão por centenas de anos”^{lx} (PAMUK, 2012a, p. 56).

Parece-nos um tanto irônico que o catálogo proponha a representação da singularidade de pessoas oprimidas ao mesmo tempo em que o museu – ao menos no âmbito da ficção – é feito de itens roubados a uma família de trabalhadores de classe baixa. Além da ironia quanto à gênese da coleção, nota-se, no que parece ser uma espécie de mito fundador do museu, mais um elemento de classe.

A introdução do catálogo *A Inocência dos Objetos* é composta de vários textos curtos e fotografias de Istambul. O primeiro desses textos intitula-se “A História do Último Príncipe Otomano” e começa assim: “A ideia para o meu museu me ocorreu quando eu encontrei Sua Alteza Imperial Príncipe Ali Vâsib pela primeira vez em 1982 em uma reunião de família em Istambul”^{lxi} (PAMUK, 2012a, p. 9).

No suposto encontro entre Orhan Pamuk e Ali Vâsib, o príncipe teria falado sobre seu desejo de retornar à Turquia e sobre o período em que fora diretor do Museu e Palácio Antoniadis, em Alexandria. Chegando à casa dos oitenta anos, o príncipe estaria em busca de um emprego cujo salário pudesse mantê-lo em Istambul e “alguém na mesa” teria sugerido que ele se tornasse guia de museu no Palácio Ihlamur, no qual passara sua infância (PAMUK, 2012a, p. 10). O texto continua no mesmo tom, e conta que, com base na sugestão de que Ali Vâsib se tornasse guia: “o príncipe e todos na mesa começaram a imaginar, *em completa seriedade e sem um traço de ironia*, como Ali Vâsib Efendi poderia mostrar aos visitantes os cômodos em que ele descansou e estudou quando criança”^{lxii} (PAMUK, 2012a, p. 10, grifo nosso).

O aviso de que não havia ironia na conversa entre os convivas e Ali Vâsib parece fazer uma função inversa ao que afirma. Ele enfatiza quão irônica é a perspectiva do narrador ao relatar que um príncipe octogenário, para ter condições financeiras de sobreviver no seu país de origem, precisaria trabalhar como guia de museu no palácio em que passou sua infância. Não encontramos alternativa ao termo “ironia” quando um museu cujo manifesto defende a representatividade da classe trabalhadora e a reconhece como oprimida por séculos tem como mito fundador a história de um príncipe.

O texto sobre Ali Vâsib termina com uma analogia explícita entre ele e o protagonista de *O Museu da Inocência*:

Eu me lembro que mais tarde trabalhei a partir desse imaginário [do príncipe como guia] com o zelo de um jovem romancista buscando novas perspectivas. (...) Eu primeiro imaginei a alegria de ser o guia de um museu e um dos seus artefatos ao mesmo tempo, assim como Kemal

– e a emoção de contar para os visitantes sobre uma vida, com toda a sua parafernália, muitos anos depois de vivida. Essa foi a semente primeira do Museu da Inocência, tanto como romance – cujo protagonista, Kemal, viveu essa alegria – e um lugar. Eu concebi o romance e o museu simultaneamente desde o início. (PAMUK, 2012, p. 10-11)^{lxiii}

A partir da relação estabelecida entre o príncipe e Kemal, desenha-se um paralelo entre o Palácio Ihlamur e casa dos Keskin. O Manifesto para os Museus defende que tínhamos *monumentos* (como o Palácio Ihlamur) e precisamos, nos novos museus, de *casas* (como a dos Keskin). A transição do par “príncipe-palácio” para o par “Kemal-casa dos Keskin” parece encaixar-se bem na premissa do Manifesto. No entanto, o documento defende que “o futuro dos museus está dentro das nossas próprias casas”^{lxiv} (PAMUK, 2012a, p. 57), e a casa de Çukurcuma não é a “própria casa” de Kemal Basmacı. Ela é a casa da qual ele forçou Nesibe Keskin a sair por meio de violência psicológica, depois de anos de uma relação no mínimo conturbada entre o narrador e toda a família Keskin.

O colecionador-curador Kemal é um membro da elite que usurpa a casa de uma família pobre para, com os pertences dessa mesma família, contar a própria história. Mais do que isso, ele conta algo sobre os verdadeiros donos do prédio e dos objetos, falando sobre eles e por eles, cuja voz não se ouve. Não vemos nisso nenhuma proposta de mudança efetiva no cenário museológico. Pelo contrário, parece uma síntese caricata do que já existe: uma denúncia ao mesmo tempo disfarçada e contundente. O funcionamento dessa denúncia é similar à daquela sobre o escamoteamento das diferenças de classe no romance *O Museu da Inocência*, que analisamos no segundo capítulo desta tese. O narrador do catálogo, assim como o do romance, parece deliberadamente ignorar que as diferenças de classe existem ou mesmo tentar apagar, no discurso, essas diferenças.

Ainda no texto sobre o príncipe, por exemplo, outro membro de realeza é mencionado, de forma aparentemente despretensiosa. É outra figura histórica, assim como Ali Vâsib. Ou seja, um personagem que realmente existiu, para além das palavras de Pamuk. Trata-se do Rei Farouk, do Egito, cuja cleptomania ficou conhecida entre historiadores⁷⁰ e é citada no texto do catálogo. Colocando os dois personagens históricos no mesmo espaço e tempo, o narrador Orhan Pamuk afirma que Ali Vâsib teria contado sobre um prato que Farouk roubara do Palácio Antoniadis, onde o príncipe otomano trabalhou como diretor. A figuração do roubo remete, sem grandes esforços, ao modo

⁷⁰ Ver, por exemplo, Brendon (2007, p. 488) e Halpern (2007, p. 52-55).

como Kemal Basmaci formou a coleção exposta no Museu da Inocência. Não é uma analogia explícita, mas pode-se dizer que ela é sugerida, dado que Farouk foi também colecionador (Ragab, 2015), e teria roubado as peças justamente para compor sua coleção, assim como Kemal faz no romance.

É importante pontuar que uma simetria entre as ações de Farouk em Alexandria e Kemal no bairro de Çukurcuma seria falsa. A principal diferença é o desnível de poder entre Kemal e a família Keskin. Isso porque Farouk roubava – com mais discrição do que o narrador de Pamuk – de pessoas ou instituições cujos níveis de poder eram próximos ao seu (no caso da narrativa ficcional, o rei egípcio roubou um prato de um Palácio). Ainda que se possam tecer reflexões éticas ou morais sobre os roubos de Farouk, não é possível compará-los à violência exercida pelo protagonista de *O Museu da Inocência* sobre os Keskin. Isto porque esta última é, além de uma violência individual, a reiteração de uma opressão de classe, de um problema estrutural.

Sendo estruturante da sociedade turca moderna, a opressão de classe não está presente apenas nas relações entre indivíduos (como Kemal e os Keskin), mas também nas instituições (como o Museu da Inocência). Conforme lemos em Almeida (2018, p. 36), a instituição “tem sua ação condicionada a uma estrutura social previamente existente – com todos os conflitos que lhe são próprios (...) As instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou modo de socialização”. Sob essa ótica, o Museu da Inocência, ao menos na moldura ficcional do romance, pode ser lido como uma instituição que se funda na opressão de classe e, ao mesmo tempo, a reitera.

3.1.2 A beleza estéril da espetacularidade e do silenciamento

O museu empírico, que se pode visitar em Istambul, tem elementos que o tornam ainda mais complexo do que o museu que existe apenas nas páginas do romance de Pamuk. Identificamos na composição do museu, no catálogo e no áudio guia da exposição, elementos que ironizam de forma incisiva a confiabilidade dos discursos curatoriais e museológicos. A soma entre questionar a confiabilidade do discurso e, ao mesmo tempo, propagar como história de amor uma sequência de violências de classe possibilita duas denúncias. A primeira delas é sobre o quanto é perverso mascarar de amor um conjunto de violências psicológicas e patrimoniais. A segunda é a da adesão das instituições museológicas aos discursos hegemônicos que produzem e propagam essas violências.

É possível aproximar essas denúncias de uma reflexão de Argan sobre os artistas surrealistas. O estudioso afirma que os surrealistas propunham “demonstrar não tanto o funcionamento defeituoso, mas o irremediável escândalo da sociedade burguesa”. Ele nomeia ainda o artista surrealista como aquele que “ironiza a sociedade” (ARGAN, 1992, p. 484). Ao interesse, similar ao dos surrealistas, em ironizar a sociedade e expor os escândalos da burguesia se soma, na exposição do Museu da Inocência, uma estética que dialoga com o surreal. A fim de investigar como o conteúdo de ironia e denúncia se materializa em formas de características surrealistas, analisaremos a vitrine número 64 da exposição de longa duração do Museu da Inocência. Ela corresponde ao capítulo de número 64 do romance, intitulado “O incêndio no Bósforo”.

Para complementar a análise da composição visual, contaremos com o excerto do romance que consta – junto a essa fotografia da vitrine – do capítulo 64 do catálogo *A Inocência dos Objetos*. Some-se ainda o conteúdo do áudio guia referente à mesma vitrine, que obtivemos por meio do aplicativo *The Art of Fiction*⁷¹. O aplicativo foi produzido pelo Museu de História Cultural da Universidade de Oslo, e os textos do áudio guia são de autoria de Orhan Pamuk.

A vitrine corresponde ao capítulo que trata de um incêndio ocorrido no Bósforo, indicado no livro como um acontecimento da madrugada de 15 de novembro de 1979. A data, a descrição do acidente e o nome de um dos navios envolvidos, o *Independenta*, remetem a um fato histórico. Segundo Belenli (2020, p. 366), a colisão entre o petroleiro *Independenta* e o cargueiro *Evriali* foi o maior acidente marinho já ocorrido em Istambul e “um dos 20 maiores acidentes de derramamento de óleo do mundo”^{lxv}. A pesquisadora conta ainda que:

Enquanto os marinheiros gregos sobreviveram, quase 50 marinheiros romenos morreram afogados ou queimados. Como resultado da explosão, as janelas de muitos prédios se quebraram, o petroleiro *Independenta* continuou a queimar por 29 dias após a colisão e o povo de Istambul ficou aterrorizado nesse processo. O acidente causou muito prejuízo financeiro à indústria de pesca, deixando efeitos irreversíveis de longo prazo, como a poluição ambiental. (BELENLI, 2020, p. 365)^{lxvi}.

⁷¹ Essa versão do áudio guia contém parte do que se ouve nos aparelhos disponíveis para locação durante a visita ao Museu da Inocência. O material foi disponibilizado em aplicativo por ocasião da exposição temporária *The Art of Fiction* (A Arte da Ficção, em tradução livre). Ela apresentou 29 das 83 vitrines do Museu da Inocência, acompanhadas de um vídeo de apresentação e um áudio guia – totalizando 1h de duração – nas opções inglês e norueguês. O aplicativo que contém o áudio guia conta também com uma fotografia de cada vitrine apresentada, cujos direitos pertencem à Innocence Foundation (Fundação Inocência) e Refik Anadol.

No texto do romance, ao menos algumas dessas consequências catastróficas são mencionadas ou ao menos sugeridas. Conforme demonstramos no segundo capítulo desta tese, o narrador Kemal instrumentaliza o acontecimento, a despeito da sua condição de catástrofe. A percepção do acontecimento como espetáculo torna-se especialmente explícita no trecho a seguir:

A iluminação do parque, vinda diretamente tanto do incêndio quanto da luz alaranjada que se refletia nas nuvens, produzia o efeito acolhedor de um abajur aceso numa sala de estar europeia, fazendo com que a aglomeração de pessoas, extensa e inquieta, parecesse mais satisfeita e tranquila do que estava na realidade. Ou *o prazer de contemplar aquele espetáculo deixava a todos mais animados* (PAMUK, 2011, p. 392, grifo nosso).

Examinaremos como essa espetacularização do desastre, tão presente no capítulo romance, foi retratada na vitrine correspondente do museu. Ao visitar a exposição, é possível alugar um aparelho de áudio guia, cujo conteúdo está também parcialmente disponível em texto na visita virtual à exposição oferecida via plataforma *Google Arts and Culture*⁷². O acesso do visitante do museu ao conteúdo do áudio guia é mais fácil – mais barato e diretamente vinculado ao momento da visita – do que ao do catálogo durante a experiência da visita. Por esta razão, iniciamos nossa análise da vitrine com apoio do que se ouve no áudio (e que se pode ler na plataforma virtual indicada).

⁷² Além do texto, no link a seguir é possível visualizar a fotografia da vitrine em alta definição e ampliá-la para melhor visão dos detalhes. Todo o conteúdo textual do áudio guia referente a esta vitrine é reproduzido por escrito na visita virtual. Indicamos que o acesso é parcial na versão online apenas porque os efeitos sonoros não estão disponíveis. <https://artsandculture.google.com/asset/64-the-fire-on-the-bosphorus/zgFuSJ6juZG0sA>

Figura 5 Museu da Inocência, vitrine 64

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/64-the-fire-on-the-bosphorus/zgFuSJ6juZG0sA>

O áudio guia referente à vitrine representada na figura acima começa com o barulho de uma explosão (o que se perde na visita virtual). Assim como esse som é um marco na experiência auditiva, na imagem o clarão do fogo e a fumaça têm lugar de destaque. A fumaça e o clarão em amarelo estão quase no centro exato da imagem, apenas um pouco deslocados para a direita. Além do posicionamento, o uso concentrado das cores quentes colabora para que este seja o principal ponto de atenção da vitrine.

A paisagem de um rio ou mar em chamas e com muita fumaça – possivelmente uma fotografia do Bósforo – recobre todo o fundo e as laterais da vitrine como se fosse um papel de parede. Usando o recurso de ampliação da imagem em alta resolução disponível na plataforma da *Google*, nota-se uma interferência na paisagem ao fundo. Parece ser uma fotografia originalmente em preto e branco, na qual foram acrescentados tons de amarelo com uma técnica distinta – como pastel, por exemplo, embora não seja possível verificar esta informação. A iluminação da vitrine também reforça o ponto de

atenção. Vários dos objetos que compõem a imagem estão suspensos à frente da fotografia por fios presos na parte superior da vitrine. As sombras de alguns deles projetam-se sobre a fotografia. Como há mais de uma sombra para cada objeto, podemos inferir que mais de uma fonte de luz foi utilizada, ainda que a iluminação da vitrine esteja concentrada na região amarela.

Sabemos pelo som do áudio guia, pelo texto de apoio à exposição virtual, e pelo que se lê no catálogo e no romance, que antes do incêndio houve uma explosão, o que provocaria focos de luz distintos. É possível considerar que os objetos e alimentos aparentemente suspensos no ar remetam justamente ao movimento provocado pela explosão. Cabe lembrar que, no trecho que acompanha a vitrine, Kemal indicara que “todo o apartamento balançou de um lado para o outro, como ao sabor de um violento terremoto” (PAMUK, 2011, p. 391).

Sem desconsiderar o efeito de caos que se pode associar à explosão, gostaríamos de explorar outra possibilidade de interpretação da vitrine. É uma leitura que demanda um pequeno exercício de imaginação. As posições em que estão o copo de chá e a garrafa de refrigerante da vitrine podem ser lidas como indicadoras de um movimento mais específico desses objetos do que o de serem arremessados por uma explosão. O movimento que a inclinação de cada um sugere é justamente o que alguém faria para consumir o chá ou o refrigerante. A ausência de pessoas na cena demanda certa imaginação do visitante para completar a imagem, nessa leitura. Na lógica do espetáculo, o momento preciso que foi “congelado” na vitrine seria aquele em que, no romance, “ouvíamos uma explosão e víamos as brasas caindo, ou tentávamos escutar alguma coisa enquanto as chamas se encolhiam em silêncio. Era a deixa para os espectadores procurarem comida e bebida, e trocarem ideias” (PAMUK, 2011, p. 393).

Houve um incêndio de proporções devastadoras, e um grupo de pessoas se reuniu, impactado pela situação. O narrador do romance apresenta o acontecimento com frieza, para dizer o mínimo. No museu, o visitante encontra uma situação de espetáculo: no centro das atenções, as chamas. Em um plano um pouco mais próximo de nós, alimentos e bebidas que remetem aos “espectadores”. É um mesmo conteúdo que se materializa em formas distintas – porque de linguagens distintas – mas análogas, pois que comunicam algo similar.

No material de apoio que se lê no site e se ouve no áudio guia, podemos identificar a maioria dos elementos presentes na cena como itens comercializados por vendedores ambulantes. O texto menciona “*helva*, mexilhões recheados, fígado frito (...) chá”

(PAMUK, 2011, p. 393). No canto superior direito, há um *simit*, um tipo de pão turco com gergelim tradicionalmente acompanhado por chá. Embora não seja mencionado no material de apoio, é uma típica “comida de rua” de Istambul e, portanto, caberia na lista acima sem nenhum estranhamento. No canto inferior direito, vemos mexilhões recheados, ao lado de um prato contendo, possivelmente, fígado frito. À esquerda, uma garrafa de refrigerante da marca turca *Elvan* suspensa no ar. À direita dela e acima do prato com fígado frito, também suspensos no ar, há um copo de chá turco e seu pires.

Copos desse mesmo formato e com conteúdo da mesma cor estão presentes em outras vitrines do museu. Lê-se no quarto capítulo do catálogo, referente à primeira vitrine em que há um copo de chá, na narração do personagem Orhan Pamuk:

Nos anos em que se passa meu romance, chá era produzido e vendido sob monopólio estatal, assim como café e tabaco. Chá em toda a Turquia custava o mesmo por quilograma, tinha o mesmo gosto e a mesma cor. Esse chá estilo ‘tamanho único para todos’ era, na verdade, uma perfeita combinação com o espírito dos tempos – quando todo mundo tentava acreditar nas mesmas coisas, lutava para usar as mesmas roupas e assistia aos mesmos programas de televisão que todas as outras pessoas. (...) Ambos [Kemal e eu] *acreditávamos que o chá, assim como o nacionalismo, o Islã ou Atatürk, era o cimento que mantinha as pessoas unidas*^{lxvii}. (PAMUK, 2012a, p. 70, grifo nosso)

No capítulo anterior desta tese, tratamos do uso dos clichês no romance de Orhan Pamuk, e de como eles são utilizados no apagamento das diferenças de classe. Um trecho do romance, extraído do capítulo 59 “Passando pela censura” foi chave para essa interpretação. Ele trata das estratégias de Daktilo Demir, um conhecido datilógrafo da cidade, no contexto ficcional, que reescrevia roteiros para garantir que a censura os aprovaria. Retomamos aqui a passagem em questão, já citada em nosso capítulo anterior, para colocá-la em diálogo com o trecho exposto acima sobre o chá:

[Daktilo Demir] Sabia melhor que qualquer um como tornar um roteiro aceitável, suavizando suas arestas, amenizando em tom inocente as divisões profundas entre ricos e pobres, trabalhadores e patrões, estuprador e vítima, mal e virtude, abafando o efeito de qualquer pronunciamento mais áspero ou crítico do herói no final do filme – palavras que pudessem ofender os censores mas deliciar a plateia – acrescentando-lhes alguns *clichês sobre a bandeira, a nação, Atatürk e Alá* (PAMUK, 2011, p. 354, grifo nosso).

Quando se referiu ao chá, o narrador do catálogo, o personagem Orhan Pamuk, associou a bebida exatamente aos mesmos itens mencionados por Kemal como clichês no capítulo sobre a censura. Mais do que isso, enumerou esses itens como sendo

elementos que mantêm as pessoas unidas, sem sequer fazer a ressalva de que seria uma “união” a despeito de importantes diferenças.

No catálogo, o pequeno trecho do romance que acompanha a fotografia da vitrine 64 não é o mesmo que se ouve no áudio guia do museu. É outro, que mescla diferentes momentos do capítulo do romance, e reforça o discurso de esvaziamento das diferenças de classes. Ao mesmo tempo, esse trecho do romance reproduzido no catálogo corrobora nossa visão sobre a espetacularização do incêndio:

(...) Como todo mundo que vivia em Istambul, associei os incêndios do Bósforo a todos os outros desastres que contribuíam para a infelicidade geral: um novo assassinato político, as filas do pão, a hiperinflação e a aparência abjeta e empobrecida de todo o país... Comprei um chá de um vendedor ambulante e, encontrando um lugar num dos bancos, ao lado de um homem idoso, pobre e sem dentes, entreguei-me à minha própria felicidade enquanto contemplava as chamas” (PAMUK, 2011, p. 391-393)⁷³.

O narrador degusta sua felicidade após o contraponto com a infelicidade dos outros habitantes de Istambul. Ele enumera os “desastres que contribuíam para a infelicidade geral” e associa o incêndio a problemas complexos, de naturezas diversas, com os quais não demonstra qualquer preocupação ou incômodo ao longo do romance. Embora a maioria das questões listadas não o atinja, Kemal afirma pensar nelas, diante do incêndio, “como todo mundo que vivia em Istambul”. Então compra um chá – “cimento que mantinha as pessoas unidas” – e se senta ao lado de um homem a quem todas essas mazelas certamente prejudicam muito mais do que a si próprio. Os dois estão sentados no mesmo banco, como se as diferenças entre eles não fossem relevantes. No entanto, elas foram verbalizadas: a diferença está posta. Kemal afirma sentir-se feliz enquanto “contempla” as chamas, como se assistisse a um show. Como demonstrado, essa mesma noção de espetáculo pode ser depreendida de uma das leituras possíveis da vitrine no museu.

Sobre a vitrine, falta comentar ainda um ponto que não podemos ignorar. No canto inferior esquerdo, aparentando ser um recorte de livro, há a imagem de um homem. Em termos de proporção, ele é muito menor do que os objetos da cena, o que poderia levar a pensar que está muito distante. Porém, seu braço esticado está visivelmente à frente da

⁷³ Optamos por citar o texto da versão em português do romance em lugar de traduzir livremente o que consta no catálogo a partir do inglês. Isto porque o que está em inglês no catálogo foi extraído justamente do romance. Na edição em português brasileiro, o trecho que vem antes das reticências está nas páginas 391 e 392, e o trecho final, na página 393. Ou seja, não são passagens consecutivas no romance, como o catálogo pode sugerir.

garrafa de refrigerante, mais próximo do que ela – talvez do que todo o resto – de nós, visitantes do museu. O homem, que tem semelhanças consideráveis com retratos de Galileu Galilei, não olha para a cena, mas tem o dedo apontado em direção aos objetos que flutuam.

No áudio guia, logo após o som da explosão, ouvimos o seguinte comentário sobre a composição da vitrine: “Enquanto trabalhava no museu, pensar sobre a sensação de intemporalidade ajudava, assim como imaginar o comportamento dos objetos *na ausência da gravidade*, como se estivessem se libertando de seus objetivos naturais e ordinários, e flutuando”^{lxviii} (ART OF FICTION, 2017, grifo nosso). A referência à gravidade reforça a possibilidade de que o homem representado na cena seja Galileu Galilei e adiciona algo de lúdico – e possivelmente irônico – à vitrine. A ideia de que os objetos aparentemente flutuantes estariam “se libertando de seus objetivos naturais” induz o leitor-visitante a desconsiderar os usos convencionais dos objetos expostos, o que esvazia o potencial de representação da vitrine. Comentar sobre a gravidade e o comportamento dos objetos em uma reflexão geral sobre o museu como um todo reforça uma percepção descolada do contexto a que a vitrine específica se associa. O visitante é convidado a observar os objetos em si mesmos, levado por certo encantamento com a composição visual, o que pode funcionar como disfarce da gravidade da situação. Dito de outro modo, o apelo estético pode dificultar o acesso do visitante a uma leitura mais atenta à dureza da situação.

Conforme veremos a seguir, algo similar – mas mais extremo – acontece em relação à vitrine número 14 “As ruas, as pontes, as ladeiras e as praças de Istambul”, que se vê na figura abaixo. Ela corresponde ao capítulo homônimo do romance, mas não é acompanhada, nem no áudio guia, nem no catálogo, pelo texto da obra literária que a precede.

Figura 6 Museu da Inocência - Vitrine 14

Fonte: <https://bit.ly/3sijHnT>

Diante desta vitrine, o visitante escuta, no áudio guia, ou lê, na visita virtual, o seguinte texto, disponível também no catálogo:

Eu obtive a foto do píer de Dolmabahçe, que está ao fundo, de um vendedor de quinquilharias. Por três anos, antes mesmo de o romance estar finalizado, eu visualizei essa vitrine na minha mente em paralelo ao capítulo correspondente. Eu gosto particularmente desta vitrine que, a despeito de todos os meus esboços e designs, tem sido tão receptiva aos caprichos da beleza incalculável. Depois de muitos anos colecionando objetos, visualizando e esboçando layouts de vitrines como se estivesse escrevendo marcações de cenas de teatro, dispusemos taças de chá, cinzeiros de porcelana Kütahya, prendedores de cabelo de Füsün dentro das caixas por tentativa e erro. (...) Eu estava fazendo o que os pintores de paisagem de Istambul que eu tanto admiro também fizeram: procurando uma beleza accidental na convergência de árvores, cabos elétricos e postes, navios, nuvens, objetos e pessoas. A maior alegria é quando o olho descobre beleza onde nem a cabeça havia concebido, nem a mão intencionava.^{lxix} (PAMUK, 2012a, p. 102-103)

O narrador do áudio guia e do catálogo indica explicitamente que a vitrine foi concebida “em paralelo ao capítulo” do romance. Este último é uma sequência de relatos de abusos sexuais sofridos por Füsün desde a infância até a idade adulta. A despeito disso, a ênfase do texto que acompanha a vitrine – seja em áudio ou por escrito – é na “beleza incalculável”, na “beleza accidental” que o olho tem “a maior alegria” em descobrir. Enquanto na vitrine referente ao incêndio havia uma espetacularização da catástrofe, aqui

há um apagamento cruel e brutal da violência. Embora vários dos objetos possam ser associados aos relatos, para quem apenas vê a vitrine e ouve o áudio guia, a violência não é perceptível.

Ao fundo, vê-se uma imagem em preto e branco, que o catálogo indica ser uma fotografia do píer Dolmabahçe. Um papel no mesmo tom de cinza da fotografia recobre o “chão” da vitrine. Somado a esse fundo, uma miniatura de poste no primeiro plano, bem à frente da fotografia, contribui para a impressão de que a paisagem ao fundo se estende por toda a “caixa” que contém a instalação. Recortes de árvores nas laterais, em primeiro plano, muito próximos à moldura da vitrine, remetem a cortinas de palco.

Sob a perspectiva do espectador, à direita, o maço de cigarros da marca Samsun e o cinzeiro Kütahya; ao centro, em posição de destaque, a fivela de cabelo; e à esquerda a concha marinha e o copo de chá. Embora o narrador tenha mencionado a xícara de chá de Füsün, vemos apenas um fragmento de porcelana que pode ter sido a alça dessa xícara.

Por meio do que parecem ser dois *spots* laterais e dois superiores, a iluminação da vitrine compõe um jogo de luz e sombra. Projetada sobre o céu da fotografia, a sombra da concha marinha contrasta com o foco de luz do lado inferior direito. Próximo à luz, mas não o suficiente para que ela o destaque, no “chão” da vitrine há o que parece ser um caranguejo, em certa medida similar à sombra da concha. Para quem recorre ao romance enquanto observa a vitrine⁷⁴, a referência ao caranguejo está logo na segunda página do capítulo:

Em algum momento, entre os dez e os doze anos, surgiu o Cara-de-Bosta-de-Bigode, um vizinho que vinha visitá-los uma ou duas vezes por semana acompanhado da esposa gorda. O pai dela gostava muito daquele sujeito, e enquanto os dois ouviam rádio e conversavam, (...) o homem a abraçava pela cintura, ou passava o braço por cima de seu ombro, ou encostava do lado de suas nádegas, ou em sua coxa, onde deixava a mão, como se tivesse esquecido que estava ali, e tudo de um jeito que ninguém mais podia ver, de modo que a própria Füsün teve alguma dificuldade para entender exatamente o que estava acontecendo. E às vezes a mão do homem caía ‘acidentalmente’ no colo dela, (...) e ali ficava trêmula, úmida e quente, procurando um caminho com os dedos, com Füsün tão imóvel *quanto se houvesse um caranguejo caminhando entre as suas nádegas e as suas pernas, ao mesmo tempo em que aquele sujeito com a outra mão tomava chá e participava da conversa da sala* (PAMUK, 2011, p. 69, grifo nosso).

⁷⁴ Essa possibilidade é mais factível na visita virtual, mas lembramos que no museu há exemplares do romance em turco, inglês, francês, alemão, italiano e espanhol disponíveis para consulta, conforme folder. (MASUMIYET MÜZESİ, s/d, p. 23)

A sombra da concha projetada sobre a fotografia pode ser lida como uma versão ampliada do caranguejo, uma ameaça monstruosa que paira acima da figura feminina que se situa ao lado do carro em miniatura. Ao mesmo tempo, essa sombra remete a outro trecho do capítulo, em que lemos que os mais diversos espaços de Istambul, das “praças lotadas” às “esquinas isoladas”, eram povoados por homens que figuravam “em seus sonhos [de Füsün] como espectros sinistros” (PAMUK, 2011, p. 69).

Uma leitura plausível a respeito da sombra que remete aos “espectros sinistros” destaca que a origem dessa sombra está incidência da luz sobre a concha, objeto que remete simbolicamente ao órgão sexual feminino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 269). A abertura da concha, que é importante na associação entre esse objeto e a vulva, está escondida do espectador. A figura feminina ao fundo, embora se destaque em certa medida por ser colorida em meio à paisagem sem cores, está distante. É difícil vê-la em detalhes. Além da distância, ela é descrita no capítulo 32 do catálogo como alguém em quem “há algo de Füsün nas roupas e na postura ereta” ainda que o narrador Orhan Pamuk constata que “não há muita semelhança no rosto”^{lxx} (PAMUK, 2012a, p. 148). Ela é identificada às “sombras e fantasmas” que Kemal confundia com Füsün no capítulo 32 do romance, e não à própria Füsün. Da xícara de chá que o narrador do romance indicara ser dela, sobrou apenas a alça quebrada. A maioria dos elementos que remetem àquela que é a protagonista dos relatos do capítulo ao qual corresponde a vitrine estão comprometidos ou invisibilizados.

Assim como ocorre no capítulo do romance, embora essas sejam memórias de Füsün, elas são predominantemente narradas em terceira pessoa, com citações diretas muito pontuais. O único elemento de fato em evidência entre os que representam a protagonista dos relatos do capítulo é a presilha de cabelo com aspecto infantil. O narrador do romance indica que a fivela da vitrine é a que Füsün utilizava no momento em que contou a ele as histórias de abuso. Ele explica que a intenção de expor esse objeto é “nos lembrar que as histórias que ela contou tinham acontecido com uma criança”.

Alguns dos relatos do capítulo referem-se à infância e pré-adolescência, como no caso do trecho supracitado, em que ela tinha entre dez e doze anos. Uma das histórias, a que ganha mais espaço no capítulo e é inclusive retomada posteriormente, é sobre uma situação que ocorreu quando Füsün já trabalhava na Boutique Şanzelize, aos dezessete anos. Ela conta sobre o “relacionamento” que teve com um homem chamado Turgay, de trinta e cinco anos. Füsün afirma que ele era “um empresário rico, bem-apessoado, e

‘casado, claro’”, que “se apaixonara por ela de maneira tão louca e obsessiva que ela chegou a pensar que poderia amá-lo também” (PAMUK, 2011, p. 72).

Há algumas similaridades entre esse episódio e o laço que se estabelece entre ela e Kemal – um empresário rico, prestes a se casar, doze anos mais velho e que se diz profundamente apaixonado, de uma maneira que certamente se poderia considerar “obsessiva” (para retomar o termo que Füsün usa sobre Turgay)⁷⁵.

Ao relatar o que ocorrera entre ela e Turgay, Füsün explica que ele frequentou a loja por meses até que ela aceitasse seus presentes e se dispusesse a sair com ele. A pressão vinha também da dona da loja, sua chefe Şenay, que “a pressionara, dizendo ‘Não vá magoar o coração do meu ótimo cliente’” (PAMUK, 2011, p. 73). Em um dos dias em que saiu com Turgay, ainda sob insistência de sua chefe, “ele tomou alguns rakis além da conta” e “começou a pressioná-la para acompanhá-lo até a sua *garçonnière* (...)” (PAMUK, 2011, p. 73, grifo no original). Diante da recusa, segundo narra Kemal, com eventuais citações diretas de Füsün:

Aquele ‘homem sensível e elegante’, perdendo totalmente a noção das coisas, disse: ‘Eu lhe compro o que você quiser!’. Mesmo assim rejeitado, ele começou a conduzir o Mustang na direção de terrenos baldios e ruas secundárias, tentando beijá-la novamente como antes, até que, diante da recusa de Füsün a todos os seus avanços, tentou ‘possuí-la’ à força. ‘E dizia o tempo todo que queria me dar dinheiro’, contou Füsün. ‘Na noite seguinte, quando a loja fechou, não fui encontrá-lo. No outro dia, ele veio à loja, e tinha se esquecido do que fez, ou resolvido deixar de se lembrar. Discutiu muito comigo e chegou a deixar um Mustang em miniatura para mim (...)’ (PAMUK, 2011, p. 74)

É razoável inferir que o carro na vitrine faça referência ao Mustang em miniatura de Turgay e, indiretamente, ao carro que ele dirigia quando da tentativa de estupro. É um objeto que tem relação com ocasiões permeadas por muitas violências – sobretudo na intersecção entre classe e gênero –, mas é apresentado apenas como mais um elemento numa composição visual.

⁷⁵ Há indícios de um consentimento um pouco mais espontâneo e consistente no caso da relação com Kemal, se comparada àquela com Turgay. Ainda assim, o desequilíbrio em termos de poder em função das diferenças de gênero, classe e idade é uma semelhança importante entre os dois casos. No mesmo capítulo, lemos em citação direta, na voz da própria Füsün, uma espécie de “lembrete” sobre a criança que usava a fivela infantil ao relatar os abusos sofridos: “Só fiz dezoito anos duas semanas antes de nos encontrarmos [ela e Kemal] na loja” (PAMUK, 2011, p. 74). Não encontramos estudos aprofundados que se centrem nas violências de gênero no romance *O Museu da Inocência*, embora haja muito material para análise sob essa perspectiva. Uma referência que aborda o tema de forma breve, mas consistente, é McGaha (2010). Yagcioglu (2017) aborda a fetichização do corpo feminino e os cruzamentos entre relações afetivo-sexuais e relações de consumo.

No romance, a vitrine não prevê o silenciamento que se encontra no museu concreto. Logo no início do capítulo, no romance, após um curto diálogo, lemos:

Os maços de cigarro que exponho aqui, ao lado deste cinzeiro de Kütahya (...) estão – como a xícara de chá (de Füsün), o copo e a concha marinha que Füsün remexia nervosamente na mão enquanto contava suas histórias – reunidos aqui para evocar a atmosfera pesada, exaustiva e asfíxiante do quarto naquele momento. A fivela infantil que Füsün usava nos cabelos tem a intenção de nos lembrar que as histórias que ela contou tinham acontecido com uma criança (PAMUK, 2011, p. 68, grifo nosso).

Todos os elementos mencionados no romance como evocativos da atmosfera pesada estão presentes no museu, mas não comunicam explicitamente a violência. O texto de apoio presente no catálogo, na visita virtual e no áudio guia não aborda o tema do capítulo do romance, direcionando a atenção do visitante apenas à composição estética. Ao recusar a denúncia da violência em questão, a vitrine a reitera. Anunciada no livro como uma evocação de uma “atmosfera pesada, exaustiva e asfíxiante”, a vitrine é apresentada ao visitante do museu como uma busca pela “beleza acidental” (conforme trecho do catálogo citado ao início desta análise). Identificamos nesse procedimento uma estetização do sofrimento de Füsün, entendida aqui como “atitude que considere fundamental [SIC] e primários os valores estéticos e reduza ou subordine a eles todos os outros (mesmo e sobretudo os morais)” (ABBAGNANO, 1962, p. 355).

A ideia da priorização da estética em detrimento de valores morais nos remete às discussões sobre representações de violências extremas que apresentamos no primeiro capítulo desta tese. Expusemos percepções distintas sobre a relação entre testemunho e literatura. De um lado, autores como Corin Braga (2008), que considera imoral o critério estético quando relacionado à literatura de testemunho, e Iris Radisch⁷⁶ (apud DE RUBERCY, 2011, p. 153) que criticou no romance *Tudo o que tenho levado comigo* (MÜLLER, 2011) o que ela chamou de “tentativa de sublimação, intensificação estética”^{lxxi}. De outro, pensadores como Luba Jurgenson (2003), que reconhece como problemática a representação do sofrimento para fins puramente estéticos, mas explica que isso não desautoriza toda e qualquer representação; e Stéphane Bernier (2013) que, baseado em estudos sobre Jorge Semprún e Imre Kertész, defende a potência das formas literárias e até mesmo da ficção para retratar a experiência concentracionária.

⁷⁶ RADISCH, Iris. “Contra Herta Müller: Kitsch oder Weltliteratur?” In: *Die Zeit*, 20 ago 2009.

Para aprofundar a reflexão sobre a estetização das violências, propomos uma abordagem comparativa entre a vitrine analisada do Museu da Inocência – sobretudo a vitrine 14 – e o trecho a seguir, extraído do romance *Tudo o que tenho levo comigo*, de Herta Müller, e previamente analisado em nosso primeiro capítulo. Neste excerto, o narrador protagonista Leopold Auberg, ou simplesmente Leo, retrata o momento da “chamada” no campo de trabalhos forçados. A chamada era o período em que os soldados supostamente contavam os internos, mas essas contagens eram sempre longas, sem previsão de acabar e muitas vezes dolorosas. Nas palavras de Leo, “batalhões de trabalho (...) dispunham-se em filas simétricas (...) sob frio gélido ou calor abrasador, passavam-se noites inteiras na imobilidade” (MÜLLER, 2011, p. 28). Nessa situação, o narrador relata o que se lê a seguir – que dispusemos ao lado da foto da vitrine do museu para facilitar a comparação proposta:

Figura 7 Comparação: Herta Müller e Museu da Inocência

Os ossos tornavam-se pesados como ferro. Quando a carne desaparece do corpo, os ossos tornam-se uma carga que nos puxa para dentro da terra. Durante a chamada, eu treinava formas de me esquecer de mim mesmo, não distinguir entre inspirar e expirar. E erguer os olhos sem levantar a cabeça. E procurar no céu um canto de nuvem onde fosse possível pendurar os ossos. Quando eu conseguia esquecer-me de mim mesmo e encontrava o gancho celeste, ele me segurava. Muitas vezes, não havia nuvens, apenas o azul uniforme, como água aberta. Muitas vezes, havia apenas um cobertor de nuvens fechadas, um cinza uniforme. Muitas vezes as nuvens se moviam, e não havia gancho que ficasse quieto (...). Em dias assim, o céu me virava os olhos, e a chamada os trazia de volta – os ossos só tinham apoio em mim mesmo. (MÜLLER, 2011, p.29)

Fonte: Autoria nossa. Excerto extraído de Müller, 2011, p. 29 e fotografia, de <https://bit.ly/3sijHnT>

A aproximação demanda cautela em função das muitas diferenças entre a exposição turca e o romance romeno-alemão. Sem ignorar os contextos absolutamente distintos e a diferença também entre linguagens, propomos um olhar para a vitrine do Museu da Inocência e o trecho do romance *Tudo o que tenho levo comigo* que identifica, em ambos, formas de representações de violências. No caso do museu, as violências em questão mesclam opressões de classe e gênero, além da espetacularização da catástrofe,

no caso do acidente de navio retratado na vitrine 64, já analisada. No romance, trata-se das violências extremas do *gulag*, no caso acima em específico, uma forma de tortura disfarçada de procedimento burocrático. Vale ressaltar, porém, que não só de semelhanças se constitui o exercício comparativo, em que por vezes são justamente as diferenças as responsáveis por abrir novas perspectivas de análise.

Em nosso primeiro capítulo, analisamos o trecho acima à luz do conceito freudiano de devaneio e de reflexões de diversos autores que tratam do funcionamento da imagem poética. Tratamos do potencial das imagens e metáforas para expor a violência e o horror, e do modo como o narrador Leo aborda a beleza e a delicadeza no contexto do campo como sendo algo monstruoso. O narrador do romance de Müller afirma “a beleza me doía” (MÜLLER, 2011, p. 80), e desse modo sinaliza que a presença de um objeto belo reforçava o contexto de horror do campo.

No caso dos narradores Kemal (no romance) e Orhan (no catálogo e no áudio guia do museu), a função da beleza e da elaboração estética das vitrines parece ser de camuflagem. Enquanto Leo narra o próprio sofrimento e revela o grau de intensidade e absurdo das violências vividas, Kemal e Orhan velam, por meio de uma composição visual, a violência sofrida por Füsün. Para acessar o conteúdo dos relatos de Füsün, o visitante precisa cruzar informações do romance com os objetos da vitrine. Ainda assim, é difícil extrair da observação da vitrine alguma percepção sobre o sofrimento vivenciado.

É preciso considerar a especificidade de cada uma das linguagens, e o fato de que não há solução simples quando se trata de representar um conjunto de violências sexuais por meio de objetos dispostos em uma vitrine. Por outro lado, cabe lembrar que não só no museu as representações são centradas em Kemal, em detrimento dos outros personagens e de suas dores. Conforme demonstramos em nosso segundo capítulo, o narrador do romance – que é também o principal curador do museu, na moldura ficcional – é extremamente autocentrado. Na vitrine, o copo dele está presente, mas da xícara de Füsün só se vê um fragmento, a figura feminina que poderia representá-la remete às lembranças que *ele* teve dela ao ver pessoas similares nas ruas de Istambul. A concha que ela tinha nas mãos ao relatar os abusos projeta uma sombra espectral que pode ser associada ao conjunto dos abusadores e chama mais atenção do que o próprio objeto. O carro em miniatura e o caranguejo também têm relação direta com os abusadores, dos quais Kemal afirma sentir ciúmes, e depois “desprezo por não terem conseguido fazê-la ir mais além” (PAMUK, 2011, p. 74). A identificação daquele que narra o romance e que teria participado na concepção da vitrine é com os homens sobre os quais Füsün contou,

e não sobre ela e sua dor. Talvez por isso seja tão difícil ver qualquer traço dela na vitrine, a despeito dos objetos que poderiam representá-la.

No trecho narrado por Leo, nem o horror nem as imagens comprometem o acesso à pessoa que vivencia a situação em questão. Na especificidade da estratégia que o personagem usa para “esquecer-[se] de [si] mesmo”, encontramos o indivíduo, ainda que a violência esteja sendo vivida no âmbito coletivo. É a partir desse acesso à experiência singular retratado por meio de imagens poéticas inseridas no texto em prosa que Herta Müller escapa ao que ela nomeou, conforme citado em nosso primeiro capítulo, como “clichês com os quais não era possível trabalhar de forma alguma” (MÜLLER apud SPIRIDON, 2013, p. 134).

Uma das formas de combater os clichês, em Müller, é a contaminação do texto narrativo pela lírica. Como mencionamos no primeiro capítulo da tese, certa fluidez entre os gêneros literários dentro do romance produz um equilíbrio entre informação e poeticidade. No segundo capítulo do catálogo *A Inocência dos Objetos*, o narrador Orhan Pamuk afirma que “imaginar as vitrines uma por uma *como objetos belos em si mesmos* adicionou um toque de lirismo ao museu”^{lxxii} (PAMUK, 2012a, p. 61, grifo nosso). Ainda que a ideia de “lírica” em um museu seja metafórica, permitimo-nos uma comparação entre as estratégias dos dois autores. Já demonstramos que a lírica em Müller tem o papel de potencializar a representação do horror e da singularidade da experiência do horror. No caso do museu do Pamuk, o que ele chama de “lirismo” parece equivaler ao que identificamos como estetização. A concepção das vitrines como objetos belos em si mesmos remete à noção de “arte pela arte” e à subordinação de valores morais aos estéticos, própria do Estetismo.

Quando, no primeiro capítulo desta tese, identificamos uma possível “falta de lírica” no Museu Sighet, nossa referência era a do acesso à experiência singular proporcionado pelo texto mülleriano. O museu romeno, em sua busca pela revelação e legitimação de uma verdade, distancia-se tanto do romance de Herta Müller quanto do museu fundado por Orhan Pamuk. Em posição diametralmente oposta ao Museu da Inocência, o Museu Sighet parece tentar subordinar os valores estéticos aos morais. No capítulo a seguir, apresentaremos o Museu Sighet e trataremos de como o debate sobre museografias de violências extremas está relacionado aos contrapontos e aproximações entre nossos objetos de estudo.

Capítulo 4 Quando a razão ofusca o indivíduo

4.1 “Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará”

Ainda hoje, não são muitos os museus que abordam a história contemporânea na Romênia. Conforme explica Bădică (2013), a narrativa histórica sobre a Romênia nos museus do país normalmente é interrompida por volta de 1940. Isso ocorre desde os anos 1990. O desafio de representação da história romena, segundo a pesquisadora, tem relação com as controvérsias do período comunista. Além disso, ela pontua a insistência, por parte do governo neocomunista que se sucedeu à queda do regime, em dificultar o acesso às informações e arquivos sobre o período entre 1945-1989. E não se tratava de uma questão apenas para os museus, mas também para historiadores. A pesquisadora traz como exemplo o caso da ausência de livros didáticos, nos anos 1990, que abordassem o período referente às ditaduras stalinistas. Para suprir a demanda escolar, ela explica que um livro de 1942 foi reeditado para uso nas salas de aula da última década do século XX, de modo que os professores de história não precisassem abordar acontecimentos dos anos 1940 em diante. Sem tocar na ferida das complexas relações da Romênia na Segunda Guerra e de seus desdobramentos nos anos que se seguiram – inclusive a ocupação comunista – o livro apresenta uma história romena que se encerra no período entreguerras.

Bădică retoma o âmbito museológico da questão ao afirmar que:

Igualmente sem direção sobre as mudanças necessárias e a nova narrativa da história romena estavam os profissionais de museus. Na maior parte dos casos, as seções de história contemporânea nos museus estavam simplesmente fechadas sob pesados cadeados, e é essencial notar que mesmo 20 anos depois dos eventos de 1989 nada foi concebido para substituir essas salas vazias. Com exceções notáveis (...) os museus romenos, centrais ou regionais, têm mantido um perplexo silêncio sobre o passado comunista do país desde 1990 (...) *Dois museus, estabelecidos no início dos anos 1990 por profissionais vindos de fora da esfera museal, foram os que assumiram um discurso sobre o passado comunista, corajosamente engajado com o patrimônio comunista, social e museal, e conseguiram pelo menos abrir o debate sobre a necessidade de lidar com o passado no espaço dos museus. Essas instituições foram o Museu do Camponês Romeno (...) e o Memorial Sighet.* (BĂDICĂ, 2013, p. 223, grifo nosso)^{lxxiii}

O período entre o início do governo do Marechal Ion Antonescu, em 1940 e o início do regime comunista, em 1947, foi conturbado e envolve muitas camadas que não serão detalhadas aqui⁷⁷. Sandu (2003, p. 437) diferencia assim os três regimes autoritários que se sucederam na Romênia por volta desse período, começando no final dos anos 1930:

⁷⁷ Sobre a participação da Romênia na Segunda Guerra Mundial e seus diversos impactos no país, ver Prost, 1952. A respeito do fascismo dos legionários e das peculiaridades do fascismo romeno, ver Sandu, 2004.

primeiro, a ditadura monárquica, conservadora, de Carol II (a partir de 1938). A década de 1930 foi permeada de greves operárias em todo o país, repressão violenta e tentativas frustradas de impedir o crescimento da Guarda de Ferro⁷⁸, grupo fascista no qual o monarca tentara a princípio se apoiar para fortalecer o próprio poder, sem sucesso. A ameaça do grupo contribuiu, em 1940, para a fuga⁷⁹ do Rei Carol II para Portugal. Seu filho Mihai, de apenas 19 anos, delegou as principais funções do governo do país ao legionário Ion Antonescu, então líder do movimento fascista. Em seguida, a tentativa feita por Antonescu, de governar ao lado do partido fascista (a Legião), submetendo-o à sua autoridade. Por fim, “seu fracasso [quanto às aspirações sobre os fascistas] o levou [Antonescu] a afastar brutalmente a Legião e a implementar um regime pessoal que endureceu durante a guerra” (SANDU, 2003, p. 437)^{lxxiv}.

Conforme lemos em Prost (1952), após um período de terror em que os legionários tomaram conta de todos os serviços públicos, meios de comunicação e dos tanques da polícia, em 1941 o governo alemão interveio a favor do marechal. Visto por parte da população como salvador (e Antonescu como herói), Hitler substituiu o então Ministro por alguém de seu interesse, o Barão von Kilinger que, apesar de tolerar a prisão de inúmeros legionários, exigiu que o programa antissemita deles fosse implementado (PROST, 1952, p. 39).

Nesse mesmo ano, a Romênia se uniu à Alemanha na guerra, contra a URSS. Ainda durante a aliança com o governo alemão, alguns dos territórios antes perdidos foram reanexados à Romênia (Bucovina e Bessarábia). Em 23 de agosto de 1944, o rei Mihai, filho de Carol II, prendeu Ion Antonescu, instaurou um novo governo sob a liderança do general Sanatescu (membro da guarda real), rompeu com o Eixo e uniu forças aos Aliados. A capital romena sofreu bombardeios alemães em represália à

⁷⁸ Em 1927, após uma série de manifestações da extrema-direita e conflitos sociais, étnicos e religiosos, surgiu a Guarda de Ferro, também conhecida como Legião de São Miguel Arcanjo (*Legiunea Arhanghelului Mihail*). Seus membros eram chamados legionários. Tratava-se de “um dos mais importantes movimentos fascistas na Europa Central e Oriental. Ao longo do entre-guerras, o movimento (...) afirma seu caráter antiliberal, antidemocrático, antissemita e profundamente nacionalista (KRAKOVSKY, 2017, p.52).

⁷⁹ As condições da fuga do rei foram complexas e envolveram disputas de território, com pressões de Stalin, de Hitler e da população húngara da Transilvânia, cada um dos atores reivindicando parte do território da então Romênia para si. Entre os diversos conflitos étnicos da região, destaca-se a resistência da minoria húngara a unir-se ao Reino da Romênia. A forte presença de minorias étnicas que, conforme explicita Krakovsky (2017), é comum em países do leste europeu, foi razão para conflitos em muitos momentos da história desse território. O historiador indica que, nos séculos XIX e XX, 10% da população romena era de minorias étnicas e afirma que “esta particularidade é um entrave à formação de Estados-Nação e do laço de cidadania segundo o modelo ocidental” (KRAKOVSKY, 2017, p. 14). No original: “cette particularité entrave la formation des États-Nations et du lien de citoyenneté selon le modèle occidental”.

mudança de lado, que cessaram por intervenção norte-americana. Dias depois, em 28 de agosto de 1944, ainda segundo Prost (1952, p. 45) “as primeiras tropas soviéticas entram em Bucareste; elas são recebidas com entusiasmo. Porém, como o armistício ainda não foi assinado, essas tropas continuam a se comportar como inimigas, capturando unidades romenas (...)”^{lxxv}.

A história do Partido Comunista Romeno, da chegada das tropas soviéticas a Bucareste e sobretudo do longo período posterior, que se estendeu de 1947 a 1989 está longe de ser consensual entre os historiadores. O Memorial Sighet às Vítimas do Comunismo e pela Resistência Anticomunista apresenta um discurso pautado na denúncia das violações de direitos cometidas nesse período. Esse discurso engloba uma condenação não só dos governos totalitários da Romênia, mas de todas as práticas passíveis de qualquer associação às teorias marxista⁸⁰ e leninista.

O Memorial Sighet apresenta-se como instituição comprometida em “resgatar o passado” e “ressuscitar a memória coletiva”^{lxxvi} (BLANDIANA, 2014, p. 67). Bădică (2013, p. 218) afirma que: “a constante recusa de acesso à ‘real história’ do Comunismo Romeno empurrou o anticomunismo a um terreno radical que foca principalmente nos crimes comunistas e descreve toda a era como uma era criminoso”^{lxxvii}. Ao nosso ver, parece mais problemática a identificação entre toda e qualquer teoria comunista e as práticas criminosas dos governos stalinistas romenos do que a descrição de todo o período na Romênia como uma era criminoso. De todo modo, a questão é delicada e controversa, mesclando um histórico inegável de muito sofrimento a um jogo de interesses políticos⁸¹ que não nos cabe analisar em profundidade, pois foge ao escopo deste trabalho. Abordaremos de forma pontual as questões que forem relevantes para informar as análises da exposição de longa duração do Museu Sighet, que compõe nosso *corpus*.

Especificamente sobre as práticas curatoriais do pós-1989, Bădică considera que foram contaminadas por um discurso pouco fundamentado em termos acadêmicos, mas muito em voga naquele momento, segundo o qual haveria um “buraco negro” na história

⁸⁰ Vide, por exemplo, nota de repúdio à participação de um representante da União Europeia nas celebrações do bicentenário do nascimento de Karl Marx divulgada no website oficial do Memorial (MEMORIAL SIGHET, 2018).

⁸¹ Anemona Constantin (2018) analisa o contexto de fundação do Memorial por meio da exposição dos vários atores envolvidos. A investigação passa por todas as estruturas que compõem a instituição (Memorial, Centro de Pesquisa, Museu, Conselho Científico), com ênfase na biografia e atuação política dos membros em posições hierárquicas altas, durante e após o período comunista. Coloca em xeque a ideia de que a instituição tenha como principais interessados a serem contemplados por sua criação e ações as vítimas, historiadores e estudantes. Em vez disso, propõe que se trata de um projeto político e ideológico de interesse de um grupo muito específico da elite romena.

do país. O buraco negro teria sido todo o período de 1945 a 1989, no qual os romenos teriam estado “fora da história”. Ela afirma ainda que:

Exposições romenas pós-comunistas sobre comunismo tomaram esta metáfora e, apesar das considerações acadêmicas sobre o passado recente da Romênia serem mais nuançadas, a prática de curadoria sobre comunismo permaneceu confinada a essas dicotomias e ao que eu descrevi como *o paradigma do buraco negro*. (BĂDICĂ, 2013, p. 217, grifo no original)^{lxxviii}

Foi no contexto histórico e museológico do paradigma do buraco negro, sobre o qual nos deteremos mais tarde, que surgiu o Memorial Sighet às Vítimas do Comunismo e pela Resistência Anticomunista. E é esse mesmo paradigma que dita suas práticas até hoje. O projeto do Memorial foi formalmente apresentado pela escritora Ana Blandiana ao Conselho da Europa em 1993 (BLANDIANA, 2014). Seu então companheiro, o também escritor Romulus Rusan, também foi um dos idealizadores do projeto e um dos fundadores do Memorial.

Formado por um Museu na cidade de Sighetu Marmatiei e um Centro Internacional para Estudos sobre Comunismo, sediado em Bucareste, o Memorial ofereceu suas primeiras atividades já no ano de apresentação do projeto, antes que seus componentes estivessem formalmente criados. Em 1994, criou-se a Fundação Academia Cívica, como um dos passos em direção à concretização do projeto do Memorial Sighet, que ficaria sob responsabilidade da então recém-criada organização – como está até hoje.

De modo geral, pode-se dizer que o escritório central em Bucareste abriga as principais atividades referentes à pesquisa, parcerias e produção de conhecimento, enquanto a equipe do Museu em Sighet responsabiliza-se pela comunicação deste conhecimento aos visitantes. Além de todo o conteúdo presente na exposição, a Fundação Academia Cívica realiza cursos, seminários, organiza manifestações políticas de protesto e homenagem, e publica material acerca do período comunista na Romênia e temas afins. A produção de material é ampla e esse volume é enfatizado pela instituição em seus discursos oficiais, como no site em que se lê que a Fundação publicou 43000 páginas em livros, registrou mais de seis mil horas de gravação e coletou dezenas de milhares de documentos (MEMORIAL SIGHET, s/d). É notório o empenho da Fundação em produzir material a respeito do tema com que trabalha e de traduzi-lo para diversos idiomas. O guia do museu, por exemplo, estava disponível na loja em Sighet, em 2019, em romeno, inglês, francês, polonês, italiano, alemão e húngaro⁸².

⁸² Fomos informados de que as traduções são providenciadas conforme número de visitantes falantes de determinado idioma cresce na instituição. Um funcionário afirmou que em vista do aumento do número de

Em 1997, após a realização de alguns eventos científicos nos anos anteriores, o Museu foi inaugurado, somando-se a ele um espaço religioso, o “Espaço para oração e recolhimento”^{lxxix} (BLANDIANA, 2014, p. 7), cuja celebração inaugural foi realizada por dois ex-prisioneiros políticos, um padre da Igreja Ortodoxa e outro da Igreja Greco-Católica. Por fim, e ainda em 1997, acrescentou-se ao complexo do Memorial o Cemitério Paupers, localizado em Sighetu Marmatiei, para o qual foram construídos um altar com urnas contendo terra de prisões e campos de trabalho, e um portão.

Muito marcada pelo vínculo com a religião, com grandes crucifixos em locais de destaque e menções a lideranças religiosas que estiveram encarceradas no período comunista, a exposição sugere a identificação entre a verdade que apresenta e aquela da bíblia, em contraposição ao ateísmo e ao antiteísmo por vezes associados ao comunismo.

A parte principal do prédio, que se compõe de três andares de celas, pode ser vista na figura abaixo. É o hall principal do Museu Sighet, em que há dois quadros com um mesmo versículo bíblico escrito em 33 idiomas. É o versículo 32, do capítulo 8, do evangelho de João, em que se lê: “Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará”.

Figura 8 Museu Sighet Quadro sobre a verdade

Fonte: <http://www.memorialsighet.ro/si-veti-cunoaste-adevarul-si-adevarul-va-va-face-liberi/>

visitantes hispânicos na exposição, o museu está trabalhando em uma versão do material para o espanhol. Cabe ainda observar que embora a cidade de Sighet esteja extremamente próxima à fronteira com a Ucrânia, não há exemplares em ucraniano devido, segundo informação dada pelo funcionário, ao baixo índice de visitantes desta nacionalidade no museu.

Figura 9 Museu Sighet Quadro sobre a verdade vista frontal

Fonte: arquivo pessoal Ana Luiza do Valle

A presença da religião em espaços de rememoração de violências extremas não é exclusividade do Museu Sighet. Diversos museus e memoriais do holocausto, de guerras e genocídios contam com algum tipo de capela ou espaço ecumênico em homenagem às vítimas. No Museu Sighet, além do espaço que foi especificamente construído para oração, a religiosidade tem presença fortemente marcada na exposição em si. Segundo Stan (2013, p. 219), essa é uma característica comum a outros espaços do contexto romeno, em que:

memoriais, estátuas, e museus representando o passado comunista ancoram-se extensivamente em símbolos cristãos, especialmente a cruz, que simboliza tanto as mortes das vítimas do comunismo quanto sua religiosidade, uma marca do anticomunismo sob um regime auto assumido como ateuista^{lxxx}.

4.1.1 Comunismo, violência, dados

Logo que adentra o espaço expositivo, confirmando o que apontamos no tópico anterior sobre a presença da religiosidade, o visitante se depara com a obra representada na figura abaixo.

Figura 10 Museu Sighet Homenagem aos prisioneiros políticos, de Camilian Demetrescu

Fonte: <http://www.memorialsighet.ro/opere-de-arta-la-memorialul-sighet/>

A primeira sala⁸³ fica em frente à obra retratada na figura acima. Nela, além de ouvir um áudio introdutório, o visitante vê um grande mapa ao fundo, na parede oposta à da obra em madeira. Ao longo das paredes, uma série de mapas menores, mesclados com textos em fonte relativamente pequena e fotografias. O primeiro impacto é muito condizente com a mensagem do museu como um todo: trata-se de um local com muita informação, e no qual a religiosidade cristã tem espaço privilegiado.

⁸³ A primeira sala do circuito é a sala 5, pois a numeração dos ambientes não foi criada para estruturar a exposição. Mantiveram-se os números oriundos do período em que o prédio era ocupado como prisão.

Figura 11 Museu Sighet Sala 5 Mapas

Fonte: Visita Virtual do DVD Museul Luat Acasa

Figura 12 Museu Sighet Sala 5 Mapas parte 2

Fonte: Visita Virtual do DVD Museul Luat Acasa (MEMORIAL SIGHET, 2014)

O tom que é dado pelos mapas, números e crucifixo do primeiro espaço se expande pela “Galeria dos ex-prisioneiros e deportados políticos” que recobre as paredes de todo um corredor do chão ao teto, conforme figura abaixo.

Figura 13 Museu Sighet Galeria de ex prisioneiros políticos

Fonte: <http://www.memorialsighet.ro/galeria-fostilor-detinuti-si-deportati-politici/>

A exposição de longa duração é formada pelo conjunto das 62⁸⁴ salas distribuídas entre o térreo e os dois andares superiores, mais os dois espaços do jardim, a Galeria dos ex-prisioneiros e deportados políticos⁸⁵. Ela se caracteriza mais como um conjunto de várias pequenas exposições independentes entre si do que como uma grande expografia dividida em núcleos. É possível visitar qualquer uma das salas sem ter visto as anteriores, e não só em termos de conteúdo, mas também de escolhas estéticas da expografia, não há continuidade entre as 62 salas. Algumas estratégias expográficas prevalecem na maioria delas – como o uso de painéis com texto impresso – mas não se pode falar em uma identidade visual unificada. Há variações de paleta de cores, de disposição de legendas, de recursos expográficos, e de modo geral essas questões visuais parecem ter sido negligenciadas ou ativamente relegadas a segundo plano.

⁸⁴ O conjunto é de 62 salas apesar da numeração atingir 88. Isto porque, conforme se pode ver nas figuras apresentadas, faltam na planta (e na exposição) as salas de número 1 a 4, 15 e 16, 28 a 30, 60 e 61. A numeração obedece, segundo informação passada pela equipe do museu *in loco*, à sequência original das celas. Como alguns desses espaços são atualmente utilizados para fins administrativos, a sequência da exposição é imprecisa.

⁸⁵ Há ainda uma exposição sobre a criação do Memorial no subsolo do prédio e o Cemitério que fica a aproximadamente 3 km do edifício do Memorial.

As salas distribuídas pelos três andares estão em ordem cronológica de baixo para cima. No térreo, apresentam-se primeiro mapas e informações gerais sobre o período, depois salas cujos temas se iniciam em 1947 e passam cronologicamente para os anos posteriores até a chegada no último andar, que cobre até o ano de 1989. Não se trata, no entanto, de uma sequência contínua em que o acontecimento de cada sala é imediatamente posterior ao daquela que a precede. A primeira sala não é sobre o ano de 1947 e a última não é sobre 1989. O que há, em termos de sequência cronológica, são períodos amplos cobertos por cada um dos andares.

A exposição do Museu Sighet conta com alguns elementos que são comuns a vários “museus de violências extremas”⁸⁶ pelo mundo, como cenografia com arame farpado⁸⁷ (sala 6 “A Romênia das Prisões”), listas de nomes de vítimas (em diversas salas e nos muros do jardim) e uma galeria de fotografias de vítimas⁸⁸ (ao longo das paredes do corredor de entrada na ala principal da exposição).

Apresentaremos a seguir algumas das principais questões levantadas pela bibliografia sobre museus da mesma tipologia no que diz respeito às escolhas expográficas. Dessa forma, buscaremos colocar o Museu Sighet em diálogo com outros museus de violências extremas. Além disso, as reflexões sobre formas de representação das violências extremas serão ponto de partida para aproximações entre o Museu Sighet e o Museu da Inocência, guardadas as significativas diferenças entre o tipo de violência representada por cada instituição.

4.1.2 Museografias de violências extremas

Representar violências extremas por meio de exposições em museus ou memoriais tem sua principal raiz nos projetos museográficos sobre o holocausto, conforme lemos

⁸⁶ Expressão de Annette Becker e Octave Debary (2012), refere-se a museus que expõem histórias de genocídios, guerras, campos de trabalhos forçados, espaços de tortura etc.

⁸⁷ “Sejam elas constituídas de objetos do cotidiano dos campos, de documentos, de fotografias, ou de tudo isso a um só tempo, as exposições ‘concentracionárias’ apresentam absolutamente todas um ponto em comum: a utilização para fins cenográficos de arame farpado, cujo valor semiótico é evidente”. (PERNETTE, 2016, p. 46). No original: Qu’elles soient constituées d’objets du quotidien des camps, de documents, de photographies ou de tout cela à la fois, les expositions ‘concentrationnaires’ présentent absolument toutes un point commun: l’utilisation, à des fins scénographiques de fil de fer barbelé, dont la valeur sémiotique est évidente”

⁸⁸ “Outro topos da representação memorial: os rostos. Estes são apresentados em série formando verdadeiros muros: de Auschwitz a Tuol Sleng no Camboja, da sede da ESMA em Buenos Aires a Ravensbrück, do *Holocaust Museum* em Washington a Kigali (...) O muro de rostos tornou-se topos universal” (MESNARD, 2012, p. 74-75, grifo no original). No original: “Autre topos de la représentation mémorielle: les visages. Ceux-ci sont présentés en série formant de véritables murs: d’Auschwitz à Tuol Sleng au Cambodge, du siège de l’ESMA à Buenos Aires à Ravensbrück, de l’*Holocaust Museum* de Washington à Kigali (...) Le mur de visages est devenu un topos universel”.

em Becker e Debary (2012), em Bechtel e Jurgenson (2016), em Badica (2013), para citar apenas alguns autores. Esta última argumenta que o discurso sobre o holocausto configura não só um modelo museal, mas também epistêmico (BADICA, 2013, p. 306). Bechtel e Jurgenson (2016, p. 14), por sua vez, questionam a universalização da Shoah:

A Shoah se constituiu em referência mundial, tanto pela sua universalização quanto pela sua americanização, de forma que o genocídio dos Judeus tornou-se o parâmetro a partir do qual se medem as perseguições sofridas por outros povos. Essa régua bem questionável é lembrada tanto no espaço pós-colonial quanto no pós-comunista, ainda que a comparação entre diferentes formas de perseguição coloque graves problemas históricos, éticos e funcionais, como nos museus abertos nos países Bálticos, na Ucrânia ocidental ou em Budapeste.^{lxxxii}

Centrada em comparações entre as narrativas museológicas a respeito do comunismo presentes em museus pré e pós 1989 na Romênia, Badica (2013) aponta para o fato de que se trata de modelos genealogicamente ligados, dado que ambos se inspiraram na museologia do holocausto. A tese da historiadora traz como principal argumento a incoerência de museus pós-comunistas (como o Museu Sighet, um dos seus estudos de caso) apresentarem um conteúdo anticomunista por meio de formas que são próprias ao regime que o museu criminaliza. Esta similaridade se deve, parcialmente, à filiação comum de ambas as museografias às estratégias expográficas do holocausto.

Um dos grandes temas em discussão no que diz respeito a essa museografia do holocausto, que se expandiu para os *gulags* e as violências extremas em geral é o da contraposição ou complementaridade entre o que Mesnard (2012) chama de estratégias patéticas e estratégias explicativas. Conforme o pesquisador expõe, não se trata de afirmar que museus que apostam na emoção do visitante não possam lidar com sua racionalidade e vice-versa, mas de pensar em uma economia das representações que “permite explorar as tensões exclusivas, antagônicas ou dialéticas, até mesmo complementares entre *pathos* e razão explicativa” (MESNARD, 2012, p.65)^{lxxxiii}. Ele explica que espaços diferentes de uma mesma exposição podem conduzir a emoções ou a reflexões, e é bastante comum que essas estratégias não estejam presentes em igual proporção, de forma que haja em cada museu uma maior tendência em direção a, ou uma afinidade com um dos pólos.

Um exemplo de expografia que tende ao *pathos* é a da Casa do Terror, em Budapeste (à qual se referem Bechtel e Jurgenson em citação acima), que representa os períodos de ocupação nazista e comunista na Hungria, sem qualquer distinção entre eles. Assim como o edifício do Museu Sighet, também a Casa do Terror ocupa um espaço

físico em que ocorreu encarceramento e tortura. No entanto, as estratégias utilizadas pelas duas instituições são bastante distintas.

A Casa do Terror traz, já na escolha de seu nome, uma proposta de espetacularização da violência, muito diferente do museu romeno, que se propõe – ao menos no discurso institucional – a ser um Memorial às vítimas. Embora a instituição de Budapeste conte com textos, artefatos e documentos, os estímulos visuais e auditivos são, em muitos momentos, protagonistas. Os recursos expográficos competem com o acervo na maior parte do espaço. Há paredes inteiras recobertas de cartazes de propaganda comunista com forte apelo visual, conforme a primeira imagem abaixo. No corredor retratado pela segunda imagem, há aparelhos de televisão dos dois lados em diversos pontos, com testemunhos de sobreviventes ou familiares de vítimas. Em determinados instantes, os vídeos são interrompidos pelas imagens de uma explosão, acrescida do respectivo som, alto o suficiente para que mesmo quem esteja atento a outros elementos da sala seja pego de surpresa.

Figura 14 Casa do Terror. Primeiro andar

Fonte: http://www.terrorhaza.hu/en/allando-kiallitas/first_floor/everyday-life

Figura 15 Casa do Terror. Segundo andar.

Fonte: http://www.terrorhaza.hu/en/permanent-exhibition/second_floor

A ordem sugerida de visita na Casa do Terror é a seguinte: térreo – primeiro andar – segundo andar – porão – saída. O elevador que conduz o visitante do segundo andar ao porão possui uma tela na qual, após as portas se fecharem, pode-se ver um vídeo em que um homem descreve uma das torturas realizadas no espaço para o qual o visitante está se dirigindo. O apelo aos sentidos e às emoções é, como se nota nos exemplos indicados, agressivo e constante. Lemos em Mesnard (2016, p. 155) que “[trata-se de um] tipo de configuração na qual o visitante se encontra exposto a um ambiente sonoro e visual imersivo o privando dessa distância que reclama o intelecto para compreender o que lhe é mostrado”^{lxxxiii}. O estudioso ressalta ainda que “quanto mais a emoção é determinante, mais o percurso é estreito e diretivo”^{lxxxiv}.

Herdeiro de uma museologia soviética muito centrada no texto e nas explicações (BADICA, 2013), o Museu Sighet aproxima-se da Casa do Terror no sentido da prevalência de um recurso expográfico sobre o acervo propriamente dito (em Budapeste, recursos sonoros e visuais; em Sighet, textos e outros materiais informativos). No entanto, esse mesmo ponto distancia as duas instituições no que diz respeito às tensões entre o afetivo e o racional. Diferentemente da Casa do Terror, o apelo emocional, no Museu Sighet, é reservado a pontos muito específicos da exposição. Enquanto a expografia húngara exemplifica o que Mesnard denominou patético ou afetivo, a romena está alinhada ao que ele descreve como explicativo ou racional:

uma orientação pedagógica aprofundada sobre a informação, a explicação e a necessidade de fazer compreender através do texto (verbetes, painéis explicativos, fontes consultáveis em tela) e do discurso oral (testemunhos gravados, audioguia) de qual violência se trata, sempre colocando o visitante à distância do risco de se fazer tomar pela emoção. (MESNARD, 2016, p. 155)^{lxxxv}

Todos os elementos mencionados por Mesnard estão presentes na maioria das salas do Museu Sighet: há uma série de painéis explicativos, gráficos, datas, números; pelo menos duas telas consultáveis (uma na sala 6, sobre as prisões e sobre trajetórias de prisioneiros específicos, e uma no segundo andar, em que se pode ver o mapa da exposição e consultar informações gerais sobre o museu); algumas salas têm aparelhos de CD com testemunhos orais; e há um áudio de introdução à primeira sala, embora não haja um áudio guia. Além de tudo isso, lembramos que há a opção da visita guiada, de assistir, na sala das projeções, a filmes e documentários sobre o período e de comprar o guia com textos explicativos, além de outros livros sobre o tema do período comunista, à venda na bilheteria.

As instituições de Sighet e Budapeste têm, a despeito de suas diferenças, três pontos significativos em comum. Primeiro, trata-se de musealizações de prisões, em que a escolha do prédio já é parte importante da narrativa museológica e histórica que se pretende apresentar ao público. Essa questão é comentada por Badica (2013, p. 279): “Expor o Comunismo em uma prisão é parte de uma escolha deliberada que serve de base para a ideia de que toda a Romênia [ou a Hungria] era uma grande prisão durante o regime comunista”^{lxxxvi}.

O segundo ponto de contato está diretamente ligado a este primeiro. Trata-se da postura anticomunista (em Budapeste, nuançada pela complexidade da exposição de dois regimes ao mesmo tempo) que nas exposições romenas é explícita e declarada. Segundo Badica (2013, p. 261): “Exposições sobre o comunismo nunca são apenas exposições históricas. Elas sempre carregam o fardo extra de ter que ser anticomunistas e, então, educar o cidadão pós-comunista sobre o que ‘não deve acontecer nunca mais’”^{lxxxvii}.

A terceira semelhança diz respeito ao excesso de estímulos nas exposições: em Budapeste, sensoriais; em Sighet, cognitivos. O objetivo em ambos os casos é convencer o cidadão pós-comunista de que os regimes foram horríveis e não devem ser jamais repetidos. É importante reconhecer o mérito da coragem das instituições de abordar temas delicados, além da importância da defesa dos direitos humanos e denúncia de suas violações pelo Estado. Contudo, sem entrar no mérito de como esses regimes autoritários

e violentos chegaram a se instaurar e permanecer, não se fornecem ferramentas críticas para que se evite efetivamente a repetição.

Segundo Mesnard, no caso do excesso de pathos, como ocorre em Budapeste, o risco é que o julgamento do visitante seja paralisado, de forma que se feche à compreensão. Ele afirma ainda que nesse caso não se proporciona uma contra memória (como se poderia esperar de um discurso que é uma contra narrativa), mas uma antimemória. Já no excesso cognitivo, a forma expográfica enuncia uma questão sobre o seu conteúdo: ele é informativo e não formativo. São dados, números, mapas, datas, relatos, citações, fotografias, réplicas de processos e fichas de detenção, com pouco ou nenhum estímulo à reflexão sobre todo esse material. Concordamos, a esse respeito, com o que afirmam Becker e Debary (2012, p. 10): “À questão, como isso foi possível? Responde-se frequentemente que aconteceu. Em se subtraindo à sua razão histórica, a afirmação do drama escapa à sua consciência histórica”.

Se nos concentramos no Museu Sighet, trata-se de um caso em que a forma expográfica, ao menos nesse ponto, funde-se ao paradigma que baliza o conteúdo. Trata-se do paradigma do buraco negro, conforme proposto por Badica e citado no início deste tópico, segundo o qual o período comunista seria um buraco negro na história romena, um período a-histórico a ser eliminado e não uma parte da história do país a ser compreendida. Na exposição a respeito da história do Memorial, um texto introdutório de Ana Blandiana em um dos primeiros painéis afirma a intenção de compreender o passado para “reconhecer e eliminar seus resíduos do presente”^{89lxxxviii}. Esta afirmação vai diretamente ao encontro da percepção de Badica sobre o discurso anticomunista em geral que, segundo a historiadora, “é essencialmente um paradigma a-histórico que, embora baseado numa profunda preocupação com o passado, pretende deletar este passado em particular da história (mas não da escrita da história)” (BADICA, 2013, p. 218)^{lxxxix}.

A ideia de identificar o comunismo como um buraco na história do país coloca todo o país no papel de vítima de regimes externos que o agrediram, sem qualquer reflexão crítica quanto à responsabilidade dos próprios romenos ou húngaros *enquanto sociedade* sobre os regimes sob os quais viveram. Esse tipo de discurso pode ter usos políticos muito concretos, conforme alerta Horváth (2016, p. 257) sobre a Casa do Terror:

[o anticomunismo] serve para denunciar a esquerda durante a campanha eleitoral de 2002, a violência como fio condutor de uma identidade em formação conhece analogias históricas que sugerem que a Hungria enquanto

⁸⁹ Informação coletada na exposição, por ocasião de visitas técnicas realizadas entre março e abril de 2019.

pequeno país é apenas a vítima da política violenta das grandes potências europeias^{xc}.

Ainda sobre a influência de exposições museológicas na conjuntura política, Badica (2013, p. 277) cita o Memorial Sighet como um caso exemplar:

A narrativa do museu-memorial faz um forte apelo à identidade nacional romena, fornecendo uma narrativa de vitimização e sacrifício/resistência. Esta narrativa pode ter parecido marginal no início dos anos 1990, quando o museu se estabeleceu, mas ela recentemente ascendeu ao nível de narrativa oficial do Estado sobre o passado comunista, com a condenação oficial do comunismo em 2006. A contribuição do Museu Sighet e da Fundação Academia Cívica para esse ato oficial do Estado romeno foi de grande importância^{xci}

4.2 Entre provocar, narrar e informar

Como se pôde perceber pelo que descrevemos e analisamos a respeito do Museu da Inocência e do Museu Sighet até aqui, trata-se de duas instituições com propostas significativamente distintas. Ambas lidam com representações de violências em relação com a cultura material, mas propiciam tipos diferentes de encontros entre visitantes e objetos e de percepções acerca das violências retratadas.

Situamos a exposição romena no âmbito das tipologias às quais pertence: a de museus históricos e, mais especificamente, de violências extremas associadas a regimes totalitários. O Museu da Inocência, por sua vez, mescla elementos de museus de arte, de museus casa e de museus de cidade. A despeito de todas essas possibilidades – ou, na verdade, também em função da junção entre elas – a categoria que parece ser mais relevante para pensar o Museu da Inocência é a que chamaremos aqui de “museus de ficção”.

Ele pode ser entendido como museu de arte pelo apelo estético e instalações artísticas expostas. Com os museus casa, a semelhança advém da moldura ficcional do romance. Nela, o edifício era a casa de uma família que foi convertida em museu com os objetos nela contidos, e depois passou a ser local de moradia do narrador-curador Kemal Basmaci. Este último uso do edifício – um uso no contexto ficcional – antes de sua conversão em museu é lembrado na Cobertura, no último andar da exposição, conforme figura abaixo:

Figura 16 Museu da Inocência. Cobertura

Fonte: PAMUK, 2012a, p. 249

A reconstituição cenográfica de cômodos domésticos é uma estratégia corriqueira da museografia de museus casa. Ela é utilizada apenas nesse cômodo do museu, cujo conjunto da expografia remete de modo mais imediato à estética dos gabinetes de curiosidades ou “câmeras das maravilhas”, conforme figura abaixo:

Figura 17 Museu da Inocência. Visão geral do primeiro piso

Fonte: <https://bit.ly/3v4USh8>

Compondo a miscelânea de referências museológicas e curatoriais, lembramos que o Museu da Inocência, conforme folder já citado, apresenta-se como “um pequeno museu

de Istambul” (MASUMIYET MÜZESI, s/d, p. 5), e foi inclusive apontado como referência inovadora nessa tipologia em um dos Boletins informativos do Comitê Internacional dos Museu de Cidade, do Conselho Internacional de Museus – CAMOC/ICOM (KARTALER, 2012). Somam-se a essas muitas referências gerais, algumas mais pontuais, como a alusão aos museus de história natural identificada por Tekgul (2015, p. 393). O pesquisador afirma que “As 4213 bitucas de cigarro fixadas com alfinetes na parede [na vitrine 68 do Museu da Inocência] imitam vitrines de borboletas em museus de história natural”^{xcii}.

O fato de que o Museu da Inocência está intimamente vinculado a uma obra de ficção, fundado numa moldura ficcional, torna secundárias todas as tipologias mencionadas acima. Embora a situação desse museu seja bastante particular, há alguns outros museus dos quais ele se aproxima quanto às relações entre ficção e realidade. Em termos de relação entre personagem literário e exposição museológica, um caso bastante emblemático é o do Museu Sherlock Holmes, em Londres. Situado no que o website oficial do museu afirma ser “o endereço mais famoso do mundo”, a instituição trouxe para a realidade o número 221b que não existia na Rua Baker antes da criação do museu, em 1990. Antes de ser transformado em museu, o prédio que hoje abriga o “apartamento em que viveu Sherlock Holmes” situava-se na verdade no número 239 da Rua Baker, e recebeu autorização de Westminster para mudar o endereço para 221b em função da ficção (STAMP, 2012).

Outro caso que segue a linha da mescla entre ficção e realidade, embora sem conexão com obras literárias é o Museu da Tecnologia Jurássica. Segundo Morris, ele é:

Um aparentemente verdadeiro, mas na verdade amplamente inventado, Gabinete de Curiosidades em Los Angeles, apresentando um elenco de personagens majoritariamente imaginados – embora, para a profunda e agradável confusão dos visitantes, nem todos são inventados. (MORRIS, 2014, p.3)^{xciii}

O museu criado por Orhan Pamuk transita entre a área de entretenimento e indústria cultural ocupada pelos museus de Londres e Los Angeles, e algo que se conecta ao universo das artes e da reflexão crítica. Nesse último sentido, aproxima-se do *Tributo a Safiye Behar*, de Michael Blum, apresentado num apartamento em Beyoglu, bairro vizinho àquele escolhido por Pamuk para seu museu. A obra-exposição de Blum foi parte da 9ª Bienal de Arte de Istambul, em 2005:

A exposição era uma reconstrução do apartamento de Behar com a adição de vitrines contendo uma ampla mostra de fotografias, cartas e livros documentando a vida dessa importante figura feminista e marxista da história

turca. Safiye Behar tinha sido esquecida pelo simples motivo de que ela nunca realmente existiu, Michel Blum a criou. (ROBINS, 2014, p.151)^{xciv}

Não pretendemos analisar as instituições citadas, dado que esta pesquisa se centra em quatro outros objetos de estudo. Nosso intuito é apenas o de situar o trabalho de Pamuk em relação a propostas similares e correntes de pensamento afins, como fizemos ao aproximar o Museu Sighet e a Casa do Terror.

Por um lado, o Museu da Inocência tem similaridades com empreendimentos relacionados ao universo do entretenimento, como o Museu Sherlock Holmes e o Museu da Tecnologia Jurássica. Uma delas é a estratégia de marketing de inserir um ingresso real como parte da narrativa do romance, o que sugere que a compreensão do museu se dá, em certa medida, a partir do romance. Outra similaridade é a venda, na loja do museu, de réplicas de alguns objetos expostos, como os brincos de Füsün e um coração de louça. Por outro lado, somado ao romance e ao catálogo, o museu ocupa um lugar de provocação que se aproxima da arte contemporânea. Assim como em Blum, existe no trabalho de Pamuk uma ironia questionadora a respeito da credibilidade dos museus que não nos parece tão central para a experiência de Los Angeles e certamente não é foco da instituição londrina.

Robins (2014, p. 161) afirma, a respeito de Pamuk e Blum, que os projetos “encorajam os visitantes a repensar aspectos de suas relações com conhecimento fidedigno rompendo com um padrão de didatismo”^{xcv}. Consideramos que no caso do museu de Pamuk, o estímulo à reflexão crítica demanda um visitante que seja também leitor, de preferência disposto a cruzar informações do catálogo, romance e museu. Isto porque a exposição por si só, do modo como se apresenta, tende mais à estetização que analisamos anteriormente do que ao pensamento crítico. De todo modo, é inegável que há ironia⁹⁰ em uma instituição que brinca a todo o tempo com os limites entre ficção e realidade, o que de fato pode ser um ponto de partida para outras reflexões críticas além daquelas desenvolvidas neste trabalho.

Colocar em xeque a autoridade dos museus e questionar a veracidade das narrativas produzidas ou validadas por eles é uma atitude diametralmente oposta à do Museu Sighet. Conforme vimos em tópico anterior, a exposição romena tem em seu corredor principal um versículo bíblico que atrela autoridade religiosa à noção de verdade.

⁹⁰ Um exemplo disso é a presença de nomes de personagens – Kemal Basmacı, Füsün Keskin, Celal Salik – na Ficha Técnica do museu, como participantes da equipe criativa da exposição (MUSEU DA INOCENCIA, s/d, p. 20)

Numa postura de enfrentamento a certo negacionismo e respeito à memória dos que sofreram as violências impostas pelas ditaduras de caráter stalinista, o Museu Sighet reforça o lugar de autoridade questionado pelo Museu da Inocência. Enquanto o primeiro apresenta-se como o espaço em que se conhece a verdade que libertará, o outro apresenta uma série de provocações e esfumaçamentos que põem em xeque a própria noção de que museus expõem ou contam apenas a verdade.

4.2.1 Saber e sentir o campo de trabalho

Por meio de sua museografia explicativa, a instituição romena apresenta os objetos como meras ilustrações ou comprovações dos muitos textos curatoriais. Além disso, a estética da exposição tende a ser negligenciada, no que parece ser quase uma recusa a despender esforços em elaborações formais. Veja-se, por exemplo, a Sala 17 Trabalho Forçado, em duas versões de sua museografia, nas figuras abaixo:

Figura 18 Museu Sighet Sala 17 Trabalho Forçado

Fonte: Arquivo digital Memorial Sighet

Figura 19 Museu Sighet Sala 17 Trabalho Forçado nova museografia

Fonte: <http://www.memorialsighet.ro/sala-17-munca-fortata/>

Embora haja alterações importantes quanto à padronização do formato do painel e das cores utilizadas, prevalecem as características principais. A nova museografia mantém o padrão explicativo, com um grande volume de informações, praticamente resumindo a experiência da visita a um momento de leitura. Quando de nossa visita técnica ao Museu Sighet, em 2019, a nova museografia desta sala já estava instaurada, mas não havia mais a vitrine em frente à motocicleta, que era, então, o único objeto ali exposto.

As informações são muitas e extremamente detalhadas, de modo que uma descrição da sala que se pretendesse exaustiva seria mais extensa do que é necessário para o que pretendemos analisar. Faremos uma descrição geral⁹¹, acompanhada do resumo disponível no guia (com tradução nossa a partir do inglês) e de uma leitura de um ponto específico, no intuito de elaborar comparações com o texto de Herta Müller.

O ângulo das fotografias não permite ver, mas logo à entrada, à esquerda do visitante, há uma imagem de satélite indicando campos de trabalhos forçados, centros de

⁹¹ As informações que não são visíveis pelas fotografias foram obtidas por três vias: em visitas técnicas realizada entre março e abril de 2019, no DVD de visita virtual vendido pela instituição, que nos foi doado como apoio à pesquisa (MEMORIAL SIGHET, 2014), e no terceiro percurso da visita virtual disponível no site oficial do Memorial, acessível em: <https://turmemorialsighet.ro/3-represiunea-comunisti/>

deportação e locais em que aconteceram execuções e assassinatos na região de Dobruja (ou Dobrogei)⁹². Os painéis em azul reúnem, à direita, biografias e fotografias de pessoas que foram deportadas para os campos, ao lado de um conjunto de fotografias dos campos. Ao fundo, o visitante pode ouvir, por meio de um aparelho de CD e fones de ouvido, relatos de sobreviventes de campos de trabalho. Além das fotografias e dos muitos textos explicativos, no centro da parede ao fundo, em preto, há uma lista de nomes de pessoas que foram deportadas. Veem-se também esquemas desenhados sobre campos específicos, ilustrações sobre sistemas de vigilância e imagens de documentos. O trecho em vermelho diz respeito à propaganda comunista em defesa do trabalho e recebe o título de “Os clichês da propaganda”^{xcvi}.

No texto em inglês disponível para consulta na sala e no guia à venda na recepção, lê-se a seguinte introdução à Sala 17:

Trabalho forçado – o uso de presos políticos em vários projetos de construção ou minas – estava disseminado no período comunista. Um dos painéis refere-se ao Canal entre o Danúbio e o Mar Negro, enquanto outro apresenta a situação das minorias germânicas da Romênia para a União Soviética ou enviados para a estepe de Baragan como um exílio interno. Outro painel conta a história dos campos de trabalho forçado em Baltile, Brailei e no Delta do Danúbio, e as colônias de trabalho nas minas de chumbo de Maramures. A motocicleta exibida ao centro da sala foi feita em Aiud, onde um workshop foi instalado dentro da prisão.
^{xcvii}(BLANDIANA, 2014, p. 18)

A motocicleta ao centro da sala é acompanhada de um texto em folha de papel plastificada. O texto informa que ela foi fabricada na Penitenciária de Aiud, pelos engenheiros – então prisioneiros – Adrian Stambulianu, Constantin Nicolau e Sorin Tulea (MEMORIAL SIGHET, 2014). O material informa que a penitenciária de Aiud é muito conhecida como prisão, mas não tanto como espaço produtivo. Relata que havia em Aiud um serviço técnico e que uma das solicitações mais sofisticadas feitas aos prisioneiros foi a de projetar e fabricar uma motocicleta. Seguem-se diversas informações técnicas sobre o material utilizado na fabricação, sem nada que remeta, ao menos explicitamente, ao sofrimento e às violências envolvidas nos campos.

No centro da sala que se propõe a representar os campos de trabalhos forçados, o que se vê é um dos produtos do trabalho de prisioneiros. O texto aborda materiais, inteligência, capacidade técnica, mas pouco se consegue perceber sobre os indivíduos. Há

⁹² A informação sobre a museografia antiga foi obtida na lista de documentos do DVD de visita virtual mencionado em nota anterior (MEMORIAL SIGHET, 2014). A referência a essa mesma imagem na museografia mais recente é de nossos registros de campo, em visitas realizadas entre março e abril de 2019.

referências às pessoas e aos sofrimentos nos textos, nas listas de nomes de deportados, nas fotografias, nas biografias. Pode-se mesmo ouvir as vozes de alguns sobreviventes no aparelho de áudio. É inegável que existe um esforço hercúleo de representação da magnitude da violência dos campos, mas há também um risco grande de que os sofrimentos humanos se percam nas abstrações que são os números, mapas, esquemas.

Enquanto no Museu Sighet vemos uma lista de nomes de deportados, fotografias, biografias, na representação que Herta Müller faz da experiência concentracionária, lemos textos como o que segue:

Quando os três primeiros de nós morreram de fome, eu sabia exatamente quem eles eram e a sequência das mortes. Pensei em cada um deles por alguns longos dias. Mas o número três nunca permanece o número três do início. Cada número tem derivações. E endurece. Pois, no rastro da matemática, em março do quarto ano, já eram trezentos e trinta mortos. Então já não é possível dar-se ao luxo de ter sentimentos muito detalhados. Pensa-se neles brevemente apenas. A atmosfera insípida tinha de ser dissipada. A chegada de um luto amolecedor precisava ser espantada antes mesmo que surgisse. A morte torna-se enorme e sente falta de todos. Não se deve chegar perto dela. É necessário escorraçá-la como a um cão inoportuno. Nunca mais mostrei tanta decisão contra a morte como nesses cinco anos no campo de trabalho. Contra a morte, não é necessário ter uma vida própria, apenas uma que ainda não tenha acabado totalmente. (MÜLLER, 2011, p 91-92)

No texto de Müller, ainda que haja números, o retrato da subjetividade do narrador é o elemento central. A informação existe, mas o que propicia a representação do sofrimento não é a frase “já eram trezentos e trinta mortos”. O número é apenas ponto de partida para abordar “o luto amolecedor”, o medo da ameaça da morte que “sente falta de todos”, a resiliência da “decisão contra a morte”. Em nosso primeiro capítulo, abordamos o processo criativo do romance *Tudo o que tenho levado comigo*, repleto de informações que, pelas descrições, podem ser bastante similares ao que se vê no Museu Sighet. Das conversas com Oskar Pastior, restaram após a morte do poeta os cadernos de anotações da romancista, os desenhos e esquemas que Pastior havia feito. Como já citado anteriormente, a escritora referiu-se ao material deixado por Pastior como “uma fenomenologia do campo”, “um fundamento forte de coisas sem vida” (MÜLLER, 2019, p. 192-193). Essa fenomenologia é muito similar ao que se pode encontrar no Museu Sighet como um todo.

Pensando na distinção que faz Walter Benjamin (1986), poderíamos dizer que a exposição do Museu Sighet está “a serviço da informação”, enquanto o texto mülleriano

– apesar de todas as controvérsias sobre ser ou não possível narrar o horror concentracionário – está “a serviço da narração”.

Se no Museu Sighet a experiência parece estar em falta, isso não se deve necessariamente a algum tipo de falha. Considerado o conjunto do Memorial Sighet – incluindo o Museu, o Centro de Estudos, as manifestações políticas e publicações – é mais provável que estar a serviço da informação seja um projeto. O volume de textos e dados da exposição parece buscar convencer o visitante pelo cansaço e pela abstração: há tantas informações, dados, provas que o mais provável é concluirmos que algo de muito grave de fato aconteceu. Como no trecho de Becker e Debary que citamos quando da discussão sobre museografias da violência, aqui não se trata de compreender o processo que levou à implementação e manutenção de um regime totalitário, com todas as suas violências. Trata-se de afirmar que violências aconteceram, não podem ser negadas, e que têm relação com o comunismo. A postura anticomunista atrela as violências não só ao contexto específico das ditaduras stalinistas na Romênia, mas ao comunismo como sistema e como ideologia de forma bastante ampla.

Quanto a *Tudo o que tenho levado comigo*, é difícil determinar se ele poderia ser considerado uma narrativa nos mesmos termos da análise que Benjamin faz de Nikolai Leskov. O romance de Müller é fragmentário e bastante distinto das narrativas orais que o pesquisador menciona em seu estudo. Ainda assim, por tudo o que demonstramos em nosso primeiro capítulo e nos exercícios comparativos propostos nesta tese, pode-se dizer que o narrador Leo Auberg transmite experiências.

Considerações Finais

O caminho interdisciplinar entre os romances e os museus aqui estudados mostrou-se sinuoso, mas frutífero tanto para o campo dos Estudos Literários quanto para a Museologia.

No caso do Museu da Inocência, o principal resultado foi a demonstração – a partir de análises críticas do romance, do narrador e de vitrines do museu – da presença da violência na obra. A localização das violências na obra de Orhan Pamuk – sobretudo ligadas à opressão de classe, mas passando também pela intersecção com o gênero – resultou, por um lado, de um estudo sobre o narrador e de como a violência e a negação dos conflitos de classe são constitutivas do seu modo de narrar. Resultou ainda, para além da leitura do texto e visita ao museu, das aproximações e contraposições em relação à obra de Herta Müller e às museografias de violências extremas – acessadas para fundamentar os estudos do Museu Sighet.

É muito sofisticado um texto que retrata relações desiguais de poder, opressões de classe, violências sexuais, roubo e manipulação e consegue, ao mesmo tempo, ser difundido como uma história de amor. Ao esmiuçar o conteúdo ligado à opressão de classe como algo sedimentado na forma do romance de Orhan Pamuk, pavimentamos o caminho para futuras pesquisas sobre a obra do autor na perspectiva das relações entre literatura e sociedade.

Tomando como base também os estudos de Roberto Schwarz (1990, 1997) sobre Machado de Assis, estabelecemos aproximações que têm o potencial de instigar outros pesquisadores do campo dos estudos comparados a examinarem, em conjunto, obras das literaturas turca e brasileira, e paralelos possíveis entre os contextos em que estão inseridas.

Colocamos em diálogo imagens de Herta Müller e vitrines do Museu da Inocência que são especialmente representativas da postura do narrador do romance (e curador do museu, na moldura ficcional do livro) frente às violências ali representadas. Pudemos observar que a priorização do elemento estético na constituição das vitrines de Pamuk reitera o apagamento das violências e silenciamento dos indivíduos oprimidos identificados por nós no romance. Já no texto mülleriano, o trabalho com a forma faz o oposto do silenciamento do indivíduo. A realidade se subordina à linguagem para que seja possível transmitir uma experiência do real plena de subjetividade, a despeito do caráter massificador da violência concentracionária.

No Museu Sighet, são justamente a subjetividade e a relação intrínseca entre indivíduo e coletivo que parecem estar negligenciadas. Cabe lembrar que o museu é parte do Memorial às Vítimas do Comunismo e pela Resistência Anticomunista. Por meio de uma estratégia explicativa (MESNARD, 2012) com um volume massivo de dados e informações, identificamos que a ênfase dos discursos e posturas está no anticomunismo mais do que na memória das vítimas em si. Há um trabalho considerável de denúncia das violações de direitos humanos e de confronto a qualquer negação do horror dos regimes stalinistas romenos que não deve ser desconsiderado. Ainda assim, é importante apontar que a instituição centra seus esforços na criminalização do comunismo inclusive enquanto teoria, extrapolando quaisquer particularidades do contexto de ditaduras stalinistas na Romênia. O país inteiro é colocado na condição de vítima de um sistema imposto a partir de uma ameaça externa que precisa ser extinta. Disso decorrem duas consequências. A primeira é que as experiências específicas e subjetivas das vítimas não são transmitidas e passam a segundo plano, o que é compatível com os resultados das pesquisas de Badica (2013) e Constantin (2018). A segunda é que se perdem oportunidades de reflexão sobre os processos históricos e as responsabilidades coletivas na construção da história, conforme sugerido por Debary e Becker (2012) em relação a outros museus de violências extremas.

No polo oposto ao do apagamento dos indivíduos por meio das abstrações numéricas e informacionais do sofrimento coletivo do Museu Sighet, está o Museu da Inocência. Isto porque o silenciamento das vítimas de opressão de classe e gênero no museu turco origina-se do foco absoluto em um indivíduo muito específico. Embora defenda supostamente que os museus devam ser sobre as vidas “das pessoas comuns”, o Museu da Inocência está centrado na vida particular de um burguês istambulita ocidentalizado que comunga muito pouco com seus concidadãos – sobretudo os de outras classes. A partir da crítica aos museus de nação, o “Modesto Manifesto dos Museus” de Orhan Pamuk (PAMUK, 2012a, p. 54-57) propõe uma negação generalizada de qualquer instância coletiva. Por essa via, ele afirma defender os indivíduos, mas o resultado dessa estratégia na prática é a manutenção de sistemas de opressão em que apenas alguns indivíduos – sempre pertencentes aos mesmos grupos – têm voz.

O museu fundado por Pamuk é no mínimo tão complexo quanto o romance homônimo. Ele mescla referências visuais a diversas tipologias de museus e ironias quanto à autenticidade de seus próprios discursos. No Museu da Inocência, personagens fictícios constam da ficha técnica, supostamente falam conosco na gravação do áudio guia

e são identificados como doadores de objetos concretos. O jogo que confunde as fronteiras entre a ficção e a realidade exterior à literatura serve como provocação sobre a legitimidade dos discursos expositivos em específico, e museais de modo mais amplo. O museu turco coloca em xeque as verdades reveladas pelos museus – das quais o Museu Sighet, com sua verdade bíblica, é um excelente exemplo.

Importante deixar claro que não se trata aqui de negar o fato de que houve violências extremas e graves durante os regimes stalinistas na Romênia. Trata-se tão somente de reconhecer que nos museus não há apenas fatos e dados, mas também discursos, e que eles não são neutros. Por meio de textos escritos ou em áudio, de catálogos, guias e publicações vendidas em suas lojas, a linguagem e os pontos de vista também compõem os museus. Some-se a isso a seleção dos objetos pelas equipes curatoriais, o tratamento que se escolhe dar a cada objeto e os modos de expor, iluminar e preservar.

Recorremos às reflexões de Régine Robin acerca do discurso histórico - muito associado sobretudo aos museus de história, mas também aos de outras tipologias. A pesquisadora trata da luta contra o negacionismo em história e dos riscos que se corre ao recusar as relações da história com a linguagem (e com as formas da linguagem), partindo do exemplo do holocausto. Ela afirma:

É exatamente isso que nos ameaça, uma enorme simplificação dos problemas em nome da vigilância em face do real. Como se ele não se deixasse jamais esquecer, e como se não se colocasse com acuidade o problema da representação desse real, tanto no plano da escritura de ficção como no do discurso da história. (...) ‘Auschwitz não é discurso’, dizia Evans⁹³, *mas Auschwitz passa também no e pelo discurso, pela linguagem, pelos tropos, metáforas, estruturas narrativas e argumentativas, ritmos, escansões*. Deixar-se intimidar pelos negacionistas, repito, é fazer o seu jogo e empobrecer tanto o imaginário quanto a teoria, tanto o conhecimento quanto a transmissão. Certamente a história - o texto histórico - não é a ficção. Ela obedece às suas próprias regras (...) Mas o historiador não pode evitar de se colocar a questão a respeito de sua escritura, dos procedimentos que ele aplica, a forma com que ele se situa no seu texto, com que ele dá voz aos outros, nesse caso as testemunhas ou os mortos (ROBIN, 2016, p. 278, pp. 288-289, grifos nossos).

⁹³ Richard J. Evans, historiador da Alemanha. Conforme lemos em Robin (2016, p. 277): “O que me interessa aqui é que Richard J. Evans se fizera notar, entre outros trabalhos, por um livro muito breve que se tornara célebre. *In Defence of History*, que publicara alguns anos antes de seu depoimento no julgamento de Irving. Nele, Evans defendia a disciplina histórica e a abordagem dos historiadores contra o pós-modernismo, que parecia, a seus olhos, invadir a historiografia anglo-saxã. Ele insistia contra o *linguistic turn*, que transformava tudo em discurso. ‘Auschwitz não é um discurso’, afirmava ele, contra os ‘textualistas’ e, particularmente, Roland Barthes, que abalaram o referente, negando o real exterior ao texto ou mostrando-se insensíveis a ele, contra aqueles que assimilavam o texto histórico e o texto ficcional”

No caso do romance de Herta Müller, a linguagem é explorada em sua potência, e trabalhada sem medo da “vigilância do real”. Demonstramos que o texto ficcional mülleriano se assume enquanto tal, sem perder o lastro de realidade em que se funda. Na contramão do que teme Robin, o romance *Tudo o que tenho levado comigo* soma a riqueza do devaneio a uma materialidade que é inescapável e com isso enriquece “tanto o imaginário quanto a teoria, tanto o conhecimento quanto a transmissão”. Adicione-se a isto o fato de que o texto mülleriano não se alinha nem com o Museu Sighet nem com o Museu da Inocência em termos das relações entre indivíduo e coletivo. Diferentemente da instituição romena, a obra de Müller abre espaço para subjetividades e experiências singulares no contexto da violência extrema. Isso não significa, contudo, cair na particularização absoluta do Museu da Inocência, já que Müller nos lembra – e demonstra nos textos – que “precisava de indivíduos *para contar as experiências coletivas*” (MÜLLER, 2019, p. 182, grifo nosso).

Como previsto desde o início da investigação, *O Museu da Inocência* e a instituição homônima; o romance *Tudo o que tenho levado comigo*; e o Museu Sighet guardam entre si significativas diferenças em vários aspectos. Sem desprezá-las, e após endereçar as particularidades de cada elemento quando necessário, podemos aproximar os itens do *corpus* em pontos tão específicos quanto fundamentais, conforme explanado acima.

Encerramos este trabalho com um exercício comparativo que aproxima as obras literárias de Herta Müller e Orhan Pamuk quanto às relações estabelecidas entre seus narradores e a concretude do mundo que os cerca. Ela é fundamental na constituição das obras de ambos os autores. Nos dois casos, o contato entre sujeitos é mediado pelos objetos, e por vezes esse contato espelha a relação entre personagens e coisas. Aproximar os romances *Tudo o que tenho levado comigo* e *O Museu da Inocência* permite revelar, por meio dos contrastes, modos variados de representação dos laços entre corpos, coisas e paisagens.

O tema das relações entre sujeitos e a concretude nos remete a um conceito bastante difundido na Museologia brasileira, o de “fato museal” ou “fato museológico”. Segundo Guarnieri, o fato museal é o objeto da museologia, e consiste na “relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor – e objeto (...) [que] se estabelece no recinto institucionalizado do museu” (GUARNIERI, 2010 [1981] p. 123-124).

Externas às instituições museológicas e delimitadas pelo contexto ficcional, as relações entre o protagonista Leo Aberg, do romance de Herta Müller, e os objetos e

paisagens, não podem ser consideradas como fato museal em sentido estrito. Ainda assim, analisar o texto mülleriano sob a luz de reflexões museológicas amplia as possibilidades interpretativas sobre a obra. Desse modo, o campo dos estudos literários ganha novas perspectivas. Há ainda uma contribuição em sentido inverso: aquela que o estudo da obra literária fornece ao campo da Museologia. No caso de Orhan Pamuk, a leitura detida e crítica do romance amplia muito as possibilidades interpretativas a respeito do museu⁹⁴.

Quanto à poética de Herta Müller e o estudo desta como contribuição para a área museológica, gostaríamos de retomar a questão da relação das personagens com a materialidade. Lemos em Johannsen, sobre a obra mülleriana:

Os textos de Müller revelam o estado psicológico dos personagens não apenas nas superfícies de seus corpos, mas também em uma espécie de extensão direta dos seus corpos, nos objetos dos arredores, criando assim uma transição fluida entre corpos e coisas. Pele não delimita claramente o corpo do exterior; em vez disso, tanto o corpo em si quanto as coisas na sua extensão existem em uma troca relacional. A permeabilidade do corpo existe em osmose com as coisas que o rodeiam^{xviii} (JOHANNSEN, 2013, p. 214).

A caracterização da pele no romance *Tudo o que tenho levado comigo* aponta, por vezes, para a permeabilidade indicada por Johannsen. A pele é “vítrea”, é frágil “como meias de seda”, é transparente e por isso a escória “brilha através [dela] como tatuagem”. Em outro texto de Müller, lemos que a “pele é o material mais efêmero”. Ainda em outro ensaio, afirma-se que os objetos “são a parte mais externa retirada da pele das pessoas”. De todos esses trechos, depreende-se que a pele mülleriana é ponto de contato e até mesmo de fusão com o mundo exterior. É também um constante lembrete da corporalidade dos personagens, da sua condição material inescapável.

Já abordamos essa condição da qual não se escapa no primeiro capítulo desta tese. No capítulo do romance de Müller intitulado “Nostalgia. Como se eu precisasse dela”, o narrador trata dos corpos nus por ocasião do despiolhamento:

Ninguém se envergonhava. Envergonhar-se do que, *quando já não se tem um corpo. Mas por causa dele estávamos no campo de trabalho*, para o trabalho físico. Quanto menos corpo se tinha, mais ele nos castigava. O invólucro pertencia aos russos (MÜLLER, 2011, p. 237, grifo nosso).

⁹⁴ É curioso observar, no entanto, que a perspectiva do autor Orhan Pamuk a respeito dos museus em suas reflexões teóricas é, por vezes, dissonante dessa noção de Museologia que prioriza o encontro. No capítulo em que aborda romances e museus em seu livro *O Romancista Ingênuo e o Sentimental*, por exemplo, lemos: “O prazer do leitor de romance é diferente do prazer do visitante de museu porque, ao invés de preservar objetos, o romance preserva nossos encontros com esses objetos – ou seja, nossa percepção deles” (PAMUK, 2011b, p. 61). A ideia de que os museus não preservariam os encontros com os objetos contrapõe-se tanto ao que propôs Guarnieri no trecho já citado quanto uma série de reflexões presentes na Museologia pelo menos desde os anos 1970, período em que surgiu a chamada Nova Museologia.

O corpo esfomeado e explorado a um só tempo ocupa cada vez menos espaço físico, ao passo que demanda mais e mais esforços de resistência para permanecer vivo. Torna-se um corpo menos social, menos relacional – e por isso não há do que se envergonhar, a despeito da nudez. Ao mesmo tempo, ele se torna mais reificado: mero invólucro, um “utensílio russo” para utilizar outra expressão do romance, do capítulo “Lenço e Ratos”.

E não só no contexto de violência extrema imediata a corporalidade aparece como implacável em Herta Müller. No ensaio “Milho Amarelo e Sem Tempo”, ela aborda o impacto da paisagem sobre o corpo:

Paisagens da infância são as primeiras grandes imagens que nos confrontam com nosso corpo. Somos minúsculos e percebemos que nossa carne é uma matéria perecível. Paisagens nos mostram, ainda crianças, essa perecibilidade. Na infância, ainda não sabemos essa palavra, felizmente. Mesmo assim, conseguimos percebê-la, sem a conhecer. Estamos na desigualdade. A imagem da paisagem da minha infância é o primeiro grande fracasso que conheço. A constituição desigual foi mostrada. (MÜLLER, 2012, p. 95)

Nos dois trechos citados, é possível identificar certa impotência dos sujeitos. No primeiro, perante o próprio corpo em sofrimento, cuja presença se impõe de modo mais intenso à medida que a fome, o frio e a violência geral o reduzem e ameaçam. No segundo, com relação à paisagem que põe a nu a vulnerabilidade do corpo, diretamente atrelada à sua condição de matéria.

A perspectiva mülleriana a respeito da inescapável concretude do ser humano e do mundo que o cerca tem muito a contribuir para os estudos de Museologia. Considerar que visitantes são, inelutavelmente, corpos dotados de sentidos é essencial para analisar exposições em termos de suas características formais. A leitura que fazemos do romance de Müller permite assimilar que o fato museal envolve um encontro entre artefatos materiais e pessoas que são, elas também, matéria. A compreensão de visitantes como sendo, além de intelecto, corpo, convida os profissionais de museus à elaboração de museografias criativas, que explorem os sentidos e a ocupação dos espaços. Esse tipo de reflexão vai ao encontro do que propôs Meneses (2013) por ocasião da abertura da 23ª Conferência Geral do Conselho Internacional dos Museus (ICOM). Questionando a primazia da palavra nos museus, o pesquisador resgata o que denomina como “apelos à rematerialização da cultura material” e afirma que “os museus ainda não amadureceram uma reflexão fecunda sobre a linguagem específica da exposição museológica”.

As reflexões suscitadas pela leitura do romance de Orhan Pamuk levam a outras direções. A relação do protagonista Kemal com o mundo que o rodeia é quase

diametralmente oposta à de Leo, o personagem de Müller. Enquanto este último se vê defrontado com a própria corporalidade inexorável, o narrador de *O Museu da Inocência* parece ter um quase total domínio sobre o corpo, as coisas e as pessoas.

Se a pele em *Tudo o que tenho levado comigo* era canal de acesso ao interior, aqui ela é essencialmente exterioridade. É uma pele casca, que indica pouco ou nada sobre o personagem cujo corpo ela recobre. Na maioria das vezes, não se trata da pele do próprio narrador-protagonista, e sim da de Füsün. A pele em *O Museu da Inocência* é “cor de mel”, “macia”, “aveludada”, “bronzada”, “luminosa”. Ela está, em boa parte do texto, associada diretamente a uma dimensão sexual que se aproxima do clichê, como em:

Nossos braços se encostaram (...) e permaneceram em intenso contato enquanto o fogo de sua pele acendia o da minha, até meu corpo responder com uma exultação totalmente inesperada. Tão transportado me senti por aquela sensação vertiginosa que por algum tempo me esqueci do controle do despudor de meu corpo, e assim, quando as luzes se acenderam e começou o intervalo de cinco minutos, fui obrigado a ocultar minha vergonha estendendo no colo meu pulôver azul-marinho (...) (PAMUK, 2011, p. 288-289).

Mesmo quando o corpo age a contragosto da razão, trata-se de algo passageiro e cujo controle o personagem rapidamente assume, como na sequência da cena acima, do capítulo “52. Um filme sobre a vida e a agonia precisa ser sincero”:

Como costumava fazer em meus tempos de liceu, sempre que precisava ocultar dos colegas a excitação inoportuna do meu corpo, percorria memórias da morte da minha avó, dos ritos funerários reais e imaginários da minha infância, de ocasiões em que meu pai me repreendera, e depois imaginava meu próprio funeral, a sepultura cercada de trevas terríveis, meus olhos cheios de terra. Em meio minuto estava pronto para me levantar sem me trair. (PAMUK, 2011, p. 288-289).

O poder exercido por Kemal tem uma de suas expressões mais significativas no controle que o personagem exerce sobre a memória, conforme analisado no segundo capítulo desta tese. A título de exemplo, cabe citar aqui o Capítulo 68 “4213 pontas de cigarro”, no qual o narrador afirma que “cada ponta de cigarro, a seu modo único, registra as emoções mais profundas de Füsün no momento em que ela o apagou” (PAMUK, 2011, p. 421). Note-se que nesse trecho o narrador determina que cada ponta de cigarro corresponde a uma memória específica. Mais, ele dá a entender que sabe quais eram “as emoções mais profundas” de outra pessoa que não necessariamente comunicou essas emoções. Embora não seja um narrador onisciente, em terceira pessoa, em vários momentos ele afirma o que outro personagem pensou ou sentiu. Além de controlar as coisas e as memórias, Kemal manipula as pessoas, como é o caso de sua tia Nesibe, mãe de Füsün, conforme analisamos em nosso segundo capítulo.

Nesse breve exercício comparativo, apoiado em nossas discussões precedentes, sintetizamos algumas percepções sobre as obras de Herta Müller e Orhan Pamuk em que se nota a riqueza de possibilidades de reflexão sobre a cultura material a partir da literatura. Consideramos que esse potencial, corroborado pelo que vimos demonstrando em nossos capítulos e ao longo dessas considerações finais, pode ser extremamente proveitoso, não só para pesquisadores da Museologia e dos Estudos Literários. Também os profissionais de museus podem se beneficiar do encontro com a literatura e a crítica literária. Defendemos, então que assim como os estudos de Arte, História e Sociologia, também a Literatura e os Estudos Literários sejam cada vez mais considerados e inseridos nos espaços de formação e atuação das equipes de variadas tipologias de museus. Os caminhos desta pesquisa levam também a concluir que as investigações sobre exposições e museus têm muito a acrescentar ao campo dos Estudos Literários.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1962.
- ADORNO, Theodor W. *Crítica cultural e sociedade*. In: ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet; Jorge Mattos Brito De Almeida. São Paulo: Ática, 2001
- ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Ed 34, 2012.
- AFRIDI, Mehnaz; BUYZE, David (Ed.). **Global Perspectives on Orhan Pamuk: Existentialism and Politics**. Springer, 2012.
- AHMAD, Feroz. **The making of modern Turkey**. Routledge: Londres, 1973.
- ALMEIDA, Silvio. **O que é Racismo Estrutural?** 1ª edição. Belo Horizonte - MG: Letramento, 2018.
- ANDERS, Günther. **Kafka: Pró e Contra** – os autos do processo. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ANDRADE, Fábio. **O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ANSIN, Berfin. **Resistance and Heterotopia: an analysis of space in Jeannette Winterson's The Passion and Orhan Pamuk's The Museum of Innocence**. 136p. Dissertação (Mestrado em Artes). Ankara: Middle East Technical University, 2019.
- APPLEBAUM, Anne. **Gulag** – uma história dos campos de prisioneiros soviéticos. São Paulo: Ediouro, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo; CAROTTI, Federico; BOTTMANN, Denise. **Arte moderna**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ART OF FICTION. Nova York: Oncell Systems Inc, 2017. Disponível em: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.mytoursapp.android.app1213&hl=en_US&gl=US Último acesso em 20 abr 2021.
- AURÉLIO DIGITAL. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Cdigital Positivo, 2010. Disponível em: https://play.google.com/store/apps/details?id=br.com.editorapositivo.aurelio&hl=pt_BR&gl=US . Acesso em: 20 abr. 2021.
- BADICA, Simina. **Curating Communism**. A comparative history of museological practices in Post-war (1946-1958) and Post-communist Romania. Tese (Doutorado em História). Central European University (CEU). Budapeste, 2013.
- BARY, Nicole. “Herta Müller, une écriture entre deux cultures”. In: **Etudes**, v. 412, n. 3, p. 365–372, 2010. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-3-page-365.htm>>. Acesso em: 1 mar. 2021.
- BASARAN, Melih. “Du signe vers le secret de la présence pleine de l’amour vers l’objet: du point de vue de Hegel, la Métaphysique du signe dans les romans de Orhan Pamuk: Le Livre Noir et Musée d’Innocence”. In: *Hegel-Jahrbruch*, 2014 (1). Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/hgjb-2014-0165/html>. Último acesso em: 27 abr 2019.
- BECHTEL, Delphine; JURGENSON, Luba. **Muséographie des violences en Europe centrale et ex-URSS**. 1st edition. Paris: KIME, 2016.
- BECKER, Annette; DEBARY, Octave (dir). **Montrer les violences extrêmes**. Théoriser, créer, historiciser, muséographier. Paris: Creaphis éditions, 2012.
- BELENLİ, Tuğba. “İstanbul Boğazi’nda Yaşanan En Büyük Çevre Felaketi: İndependenta-Evriali Çarpışması ve Etkileri (15 Kasım 1979)”. **Turkish Studies - Historical Analysis**, v. 15, n. 2, p. 365–389, 2020. Disponível em:

<<http://www.turkishstudies.net/files/turkishstudies/4259d415-f03e-4623-a38b-958ecdc68e7f.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: _____. **Obras escolhidas** – vol. III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNIER, Stéphanie. **Pourquoi la fiction?**: la fiction dans l'écriture concentrationnaire de Jorge Semprun et d'Imre Kertész: une question éthique et esthétique. Dissertação (Mestrado em Artes). Sherbrook: Universidade de Sherbrooke, 2013.

BITTENCOURT, José Neves. “Mediação, curadoria, museu. Uma introdução em torno de definições, intenções e atores”. In: JULIAO, Leticia; BITTENCOURT, José Neves (org). **Caderno de diretrizes museológicas 2**: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008, p. 2-12.

BIZULEANU, D; CONKAN, M. (2020), “Post-Communist Truths: Understanding Herta Müller in Romania”. In: German Life and Letters, 73: 34-51. <https://doi.org/10.1111/glal.12258> Último acesso em 20 abr 2021.

BLANDIANA, Ana. *Introduction*. In: RUSAN, Romulus. **The Memorial to the Victims of Communism and to the Resistance**. Guide and Activity. Sighet: Civic Academy Foundation, 2014.

BOGDAN, Cristina. “La survie par les objets. La passion de la collection dans le roman et le musée d’Orhan Pamuk”. In: Cultures of Communication – Cultures de la Communication, n. 1, 2016, p. 23-32. Disponível em: www.ceeol.com/search/article-detail?id=700498. Último acesso em: 27 abr 2019.

BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Lisboa-Portugal: Arcádia. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro, 1980..BOZARSLAN, Hamit. **Histoire de la Turquie d’aujourd’hui**. De l’empire à nos jours. Paris: Tallandier, 2018.

BOZZI, Paola. *Facts, Fiction, Autofiction and Surfiction in Herta Müller’s work*. In: BRANDT, Bettina; GLAJAR, Valentina (ed). **Herta Müller, Poetics and Aesthetics**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.

BRAGA, Corin. “La mémoire de la souffrance”. In: CESEREANU, Ruxandra (org). **Mémoires de prison. Cahiers de l’echinox**, vol 15, Cluj: Université de Babes-Bolyai, le Centre des Recherches sur l’imaginaire, 2008.

BRANDT, Bettina; GLAJAR, Valentina. *Interview with Ernest Wichner*. In: BRANDT, Bettina; GLAJAR, Valentina (ed). **Herta Müller, Poetics and Aesthetics**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.

BRENDON, Piers. **The Decline and Fall of the British Empire, 1781-1997**. Nova York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2008.

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. “Definição de curadoria: Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial”. In: JULIAO, Leticia; BITTENCOURT, José Neves (org). **Caderno de diretrizes museológicas 2**: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008, p. 16-25.

CALINESCU, Matei. “Romanian Literature: Dealing with the totalitarian legacy” In: **World Literature Today**, vol. 65, n. 2, Literature and Revolution in Eastern Europe (Spring, 1991), p. 244-248. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40147111?seq=1#page_scan_tab_contents. Último acesso em: 11 dez 2017.

- CAN, Taner et al (ed). **Orhan Pamuk: Critical Essays on a Novelist between worlds**. Stuttgart, Hannover: ibidem press, 2017.
- CANDIDO, Antonio. *Crítica e Sociologia*. In: **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e crítica literária. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *Drummond Prosador*. In: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CONSTANTIN, Anemona. “Le Mémorial Sighet, entre ‘devoir de mémoire’ et contraentes de l’histoire. Analyse sociologique d’une réussite improbable”. In: **Studia Politica. Romanian Political Science Review**, 18 (2018), 3, p. 507-543. Disponível em: www.ssoar.info/ssoar/handle/document/60116.
- COSTA, Karine Lima da. **Caminhos para a descolonização dos museus**: a questão da repatriação das antiguidades egípcias. 295p. Tese (Doutorado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.
- CRIHANA, Alina. “A propos du roman allo-autobiographique de Herta Müller – La bascule du souffle”. In: *Orbis Litterarum* 69:4 313-337, 2014. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/oli.12041>. Último acesso em 20 abr 2021.
- CRIHANĂ, Alina. The Exile Memoirs—between the Identity Discourse and the Critique of the Totalitarian Ideologies: Herta Müller's Case. **Procedia-Social and Behavioral Sciences**, v. 63, p. 41-48, 2012.
- CRUZ, Juan. Orhan Pamuk convierte en museo su locura de amor. **El País**, 27 abr. 2012. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335545219_747274.html. Acesso em: 20 abr. 2021.
- CURY, Marília Xavier. **Exposição**: concepção, montagem e avaliação. São Paulo, Annablume, 2005.
- DE RUBERCY, Eryck. “Herta Müller, la blessure politique”. In: **Revue des Deux Mondes**, p. 143–154, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44192966>. Acesso em: 17 abr. 2021.
- DELETANT, Dennis. **Romania under communist rule**. Bucareste: Civic Academy Foundation, 1998.
- DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. [Tradução Vanessa Britto e João Pedro Cachopo]. São Paulo: 34, 2020.
- DOCTOR, Geeta. Istanbul mon amour. **Times of India**, 21 nov. 2009. Disponível em: <https://timesofindia.indiatimes.com/world/europe/Istanbul-mon-amour/articleshow/5254844.cms>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- EDDY, Beverley Driver. *A Mutilated Fox Fur; examining the contexts of Herta Müller's Imagery in Der Fuchs war damals schon der Jäger*. In: HAYNES, Brigid; MARVEN, Lyn (org). **Herta Müller**. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- FAUCHEREAU, Serge. **Avant-Gardes du XXème siècle**: arts et littérature (1905-1930). Paris: Flammarion, 2010.
- FERRARI, Marcos Vinícius. **Isaac Bábel**: escrevendo a revolução em linhas tortas. 100p. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: USP, 2017.

FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneio**, (1908[1907]). In: Edição Standart das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.9

GORRA, Michael. The Museum of Innocence by Orhan Pamuk. **The Guardian**, 10 jan. 2010. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2010/jan/10/museum-innocence-orhan-pamuk>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

GRAÇA, Aires. “Interpretação e tradução: A infidelidade como virtude” **REAL**, v. 0, n. 2, 2017. Disponível em: <<http://ojs.real.letras.ulisboa.pt/index.php/REAL/article/view/24>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. *Exposição: texto museológico e o contexto cultural*. In: BRUNO, Maria Cristina de Oliveira (org). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**. Textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

HAINES, Brigid. *Return from the Archipelago*. In: HAINES, Brigid; MARVEN, Lyn (org). **Herta Müller**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

HAINES, Brigid; MARVEN, Lyn (org). **Herta Müller**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

HALPERN, Micah D. **Thugs: How History’s Most Notorious Despots Transformed the World through Terror, Tyranny, and Mass Murder**. Nashville: Thomas Nelson, 2007.

HAYNES, Rebecca. “‘Without the Captain’: Iuliu Maniu and the Romanian Legionary Movement after the Death of Corneliu Zelea Codreanu”. **The Slavonic and East European Review**, v. 97, n. 2, p. 299–341, 2019. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.5699/slaveasteurorev2.97.2.0299>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

HOFFMANN, Eva. “Innocent Objects:” Fetishism and Melancholia in Orhan Pamuk’s The Museum of Innocence. 2015, **Konturen**, n.8, pp. 155-176. Disponível em: <<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/24417>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

HORVÁTH, Zsolt K. *Figures de la violence: la Maison de la Terreur, le Mémorial de la Shoah et les usages publics du passé en Hongrie*. In: BECHTEL, Delphine; JURGENSON, Luba. **Muséographie des violences en Europe centrale et ex-URSS**. 1st edition. Paris: KIME, 2016.

HOWARD, Maureen. Lolita on the Bosphorus. **The New York Times**, 29 out. 2009. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2009/11/01/books/review/Howard-t.html>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

INNOCENCE of Memories. Direção: Grant Gee. Produção: Janine Marmot, Keith Griffiths. Intérpretes: Türkan Şoray, Ara Güler, Türkan Şoray, Orhan Pamuk, Mehmet Ergen, Pandora Colin. Roteiro: Grant Gee, Orhan Pamuk. Istambul, 2015, color. 97min.

JOHANNSEN, Anja. *Osmoses – Müller’s things, bodies and spaces*. In: BRANDT, Bettina; GLAJAR, Valentina (ed). **Herta Müller, Poetics and Aesthetics**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.

JURGENSON, Luba. **L’Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?** Monaco: Editions du Rocher, 2003.

KARTALER, Yeşim. “The Museum of Innocence: Cities and Their Authors”. In: **CAMOC News**, The Collections and Activities of Museums of Cities, n. 03, 2012, p. 1-3. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/CAMOCnews_3_2012.pdf Último acesso em: 20 abr 2021.

KRAKOVSKY, Roman. **L’Europe Centrale et Orientale – De 1918 à la chute du Mur de Berlin**. Malakoff: Armand Collin, 2017.

- LANCMAN, Thais. O museu de palavras. **O Estado de São Paulo**, 15 maio 2020. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/museu-palavras-lancman/>>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- LE COUTEUR, Clair. **The fictive museum**. Thesis, Royal College of Art, 2019. Disponível em: <<https://researchonline.rca.ac.uk/3942/>>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- LIGER, Baptiste. Müller raconte la déportation des Roumains. **L'express**, 7 out. 2010. Disponível em: <https://www.lexpress.fr/culture/livre/la-bascule-du-souffle_925206.html>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- MASSINO, Jill. "Gender as survival: women's experiences of deportation from Romania to the Soviet Union, 1945-1950". In: **Nationalities Papers**, Vol. 36, N. 1, mar. 2008. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00905990701848366?journalCode=cnap20>. Último acesso em 17 maio 2017.
- MASUMIYET MÜSEZI. **Masumiyet Müzesi/The Museum of Innocence**. İstanbul, s/d, 24p
- MCGAHA, Michael. Love Turkish Style: Orhan Pamuk's The Museum of Innocence. In: **Journal of Turkish Literature**, Bilkent University Center for Turkish Literature v. 7 (2010), p. 43-57.
- MEMORIAL SIGHET. "Centrul International de Studii Asupra Comunismului". In: **Memorialul Victimelor Comunismului și al Rezistenței**, s/d. Disponível em: <https://www.memorialsighet.ro/centrul-international-de-studii-asupra-comunismului/>. Último acesso em 20 abr 2021.
- MEMORIAL SIGHET. "Platform of European Memory and Conscience expresses regret that Mr Jean-Claude Juncker took part in ceremonies commemorating Karl Marx". In: **Memorialul Victimelor Comunismului și al Rezistenței**, 2018. Disponível em: <<https://www.memorialsighet.ro/platform-of-european-memory-and-conscience-expresses-regret-that-mr-jean-claude-juncker-took-part-in-ceremonies-commemorating-karl-marx/>>. Acesso em: 18 abr. 2021.
- MESNARD, Philippe. *L'occupation mémorielle des sols: essai d'analyse in situ des configurations mémorielles*. In: BECHTEL, Delphine; JURGENSON, Lubov. **Muséographie des violences en Europe centrale et orientale**. Paris: Kimé, 2016.
- MESNARD, Philippe. *La question du pathos dans les espaces des musées et des mémoriaux*. In: BECKER, Annette; DEBARY, Octave (dir). **Montrer les violences extrêmes**. Théoriser, créer, historiciser, muséographier. Paris: Creaphis éditions, 2012.
- MILHAUSER, Steven. **Martin Dressler, a história de um sonhador americano**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MORRIS, Rachel. "Museus Imaginários: o que podem os museus mainstream". In: **MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares**, n. 4, 2014. Disponível em: journals.openedition.org/midas/643. Último acesso em: 27 abr 2019.
- MOURA, Murilo Marcondes de. **O Mundo Sitiado**. A poesia brasileira e a segunda guerra mundial. São Paulo: 34, 2016.
- MÜLLER, Herta. **Atemschaukel**. Berlim: Hanser ebook, 2009.
- MÜLLER, Herta. **Depressões**. 1ª edição. São Paulo: Globo Livros, 2010a.
- MULLER, Herta. **Der Mensch ist ein grosser Fasan auf der Welt**. Frankfurt: FISCHER Taschenbuch, 2009a.
- MÜLLER, Herta. **Die blassen Herren mit den Mokkatassen**. Munique: Carl Hanser Verlag, 2005a.
- MÜLLER, Herta. **Drückender Tango**. Bucareste: Kriterion-Verlag, 1984

- MÜLLER, Herta. **Este sau nu este Ion**. Iași: Polirom, 2005.
- MÜLLER, Herta. **Fera d'Alma** [Tradução de Cláudia Abeling]. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MÜLLER, Herta. **La bascule du souffle**. [Trad. Claire de Oliveira]. Paris: Gallimard, 2010c.
- MÜLLER, Herta. **Leaganul Respiratiei**. Bucureste: Humanitas, 2010d
- MÜLLER, Herta. **Niederungen**. Munique: Hanser, 2010.
- MÜLLER, Herta. *Nobel lecture: Every word knows something of a vicious circle*. In: BRANDT, Bettina; GLAJAR, Valentina (ed). **Herta Müller, Poetics and Aesthetics**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013a.
- MÜLLER, Herta. **O homem é um grande faisão no mundo**. [Tradução Tercio Redondo]. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MÜLLER, Herta. **O rei se inclina e mata**. São Paulo: Globo, 2013.
- MÜLLER, Herta. **Sempre a mesma neve, sempre o mesmo tio**. [Tradução Cláudia Abeling]. São Paulo: Globo, 2012a.
- MÜLLER, Herta. **The Hunger Angel**. [Trad. Philip Boehm]. Nova York: Henry Holt and Company, 2012.
- MÜLLER, Herta. **Tudo o que eu tenho trago comigo**. [Tradução Aires Graça]. Alfragide: Dom Quixote, 2010b.
- MÜLLER, Herta. **Tudo o que tenho levo comigo** [Tradução Carola Saavedra]. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e Montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- OGAWA, Yoko. **O Museu do Silêncio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- PAMUK, Orhan. "Caressing The World With Words". **New Perspectives Quarterly**, v. 36, n. 4, p. 28–34, 2019. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/npqu.12226>>. Acesso em: 24 mar. 2021.
- PAMUK, Orhan. **Le Musée de l'Innocence**. [Tradução Valérie Gay-Aksoy]. Paris: Gallimard, 2011a.
- PAMUK, Orhan. **Masumiyet Müzesi**. Istanbul: İletişim, 2008.
- PAMUK, Orhan. **O Museu da Inocência** [Tradução Sergio Flaksman, com base na tradução inglesa de Maureen Freely]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PAMUK, Orhan. **O Romancista Ingênuo e o Sentimental**. [Tradução: Álvaro Manuel Machado]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.
- PAMUK, Orhan. **Şeylerin Masumiyeti**. Istanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- PAMUK, Orhan. **The Innocence of Memories**. Londres: Faber & Faber, 2019.
- PAMUK, Orhan. **The Innocence of Objects** [Tradução Ekin Oklap]. Nova York: Abrams, 2012a.
- PAMUK, Orhan. **The Museum of Innocence**. [Tradução Maureen Freely]. Nova York, Toronto: Alfred Knopf, 2009
- PANG, Hui-Wei. **Narrating, Collecting and Materializing Innocence in Orhan Pamuk's Project The Museum of Innocence**. Dissertação (Mestrado em Letras). National Taiwan Normal University, 2020. Disponível em: <https://search.proquest.com/openview/662858ab37b077e650aa173889fccfcc/1?cbl=2026366&diss=y&loginDisplay=true&pq-origsite=gscholar#>. Último acesso em: 20 abr 2021.
- PEREC, Georges. **A coleção particular, seguido de A viagem de inverno**. [Tradução: Ivo Barroso]. São Paulo: Cosac e Naif, 2005.

PERNETTE, Cédric. *La mémoire du goulag dans les musées régionaux de Russie*. In: BECHTEL, Delphine; JURGENSON, Lubov. **Muséographie des violences en Europe centrale et orientale**. Paris: Kimé, 2016.

PIRES, Kimberly Terrany Alves. **A defesa de uma presença: a disputa pela repatriação dos Mármore do Parthenon**. 2018. 86. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande Sul, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/177726>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. “Évoquer, invoquer, survivre « Je sais que tu reviendras »”. In: Kostas, Nassikas (org). **Fabriques de la langue**. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Le fil rouge », 2012, p. 311-339. Disponível em: <https://www.cairn.info/fabriques-de-la-langue--9782130591269-page-311.htm> Acesso em: 15 abr. 2021.

PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. Sprachmagie und Sprachgrenzen. Zu Wort- und Satzwiederholungen in Herta Müllers Atemschaukel. H. Mahrtdt, S. Lægreid. Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller, Köingshausen & Neumann, pp.131- 145, 2013. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00873566/document>. Último acesso em 20 abr 2021.

PRELORENTZOU, Renato. **Futuro do pretérito: tempo e narrativa na história, no romance, na tese**. 2015. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.8.2015.tde-02102015-105718. Acesso em: 2021-04-20.

PRETA-RARA. Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

PROST, Henri. “La Roumanie et la Seconde Guerre Mondiale”. In: **Revue d’histoire de la Deuxième Guerre Mondiale**, ano 2, n. 6 (abr 1952), p. 26-49. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25731156>. Último acesso em: 20 mar 2019.

RAGAB, Omneya. **Les scarabées pharaoniques de la collection du roi Farouk au musée égyptien du Caire**. Tese (Doutorado em Egiptologia). Montpellier: Universidade Montpellier 3, 2015. Disponível em: <<http://www.theses.fr/2015MON30102>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

ROBBINS, Bruce. An Interview with Orhan Pamuk. **boundary** 2, v. 43, n. 2, p. 59–72, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1215/01903659-3469907>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

ROBIN, Régine. **A Memória Saturada**. [Tradução Cristiane Dias e Greciely Costa]. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

ROBINS, Claire. “After-Image: the museum seen through fiction’s lens”. In: **Journal Photographies**, vol. 7, 2014, n.2: special issue. Disponível em: www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17540763.2014.930921. Último acesso: 27 abr 2019.

ROTARU, Arina. Herta Müller’s Art of Reverberation. In: BRANDT, Bettina; GLAJAR, Valentina (ed). **Herta Müller, Poetics and Aesthetics**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013, p. 230.

ROWLAND, John. **Murder in the Museum**. United Kingdom: British Library, 2016.

SANDU, Traian. “Droite Française, Fascisme Italien: Influences Croisées sur la Garde de Fer”. In: **Anelele Universitatii din Bucuresti**. Seria Stiinte Politice, n. 06, p. 61-77. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=220062>. Último acesso em: 20 mar 2019.

SANDU, Traian. “La génération fasciste en Roumanie: recrutement, doctrine, action”. In: **Histoire, Économie et Société**, 2003, ano 22, n. 3. Disponível em:

www.persee.fr/docAsPDF/hes_0752-5702_2003_num22_3_2330.pdf. Último acesso em: 20 mar 2019.

SANT'ANNA, Sérgio. "Uma visita, domingo à tarde, ao museu." In: SANT'ANNA, Sérgio. **50 contos e 3 novelas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SANTOS, Suzy da Silva. **Ecomuseus e Museus Comunitários no Brasil**: estudo exploratório de possibilidades museológicas. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.103.2017.tde-13122017-091321. Acesso em: 2021-04-20.

SCHWARZ, Roberto. **Duas Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SEMO, Marc. Le roman d'un jeune Turc. **Libération**, 4 jun. 2014. Disponível em: <https://www.liberation.fr/livres/2014/06/04/le-roman-d-un-jeune-turc_1033628/>.

Acesso em: 20 abr. 2021.

SOLJENITSIN, Alexandr. **Arquipélago Gulag**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973

SPIRIDON, Olivia. *From fact to fiction. Herta Müller's Atemschaukel*. In: BRANDT, Bettina; GLAJAR, Valentina (ed). **Herta Müller, Poetics and Aesthetics**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.

STAMP, Jimmy. "The mystery of 221B, Baker Street". In: **Smithsonian.com**, jul, 2012. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-mystery-of-221b-baker-street-3608784/>. Último acesso em: 06 abr 2019.

STEVENS, Wallace. *Opus Posthumous*, Nova York: Alfred A. Knopf, 1972, p. 160

STOFFELSEN, Sarah. **Curating fictions of memory**: the postmodern novel as a museum. 33p. Monografia (Bacharelado em Literatura Comparada). Utrecht University, 2017. Disponível em: dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/347619/. Último acesso em: 27 abr 2019.

STRINGHAM, Eniko. **The critical reception of Herta Mueller in the German and English printed media before and after the Nobel Prize for Literature 2009**. Arizona State University, 2011.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

TEKGUL, Duijgu. "Fact, fiction and value in the Museum of Innocence". In: **European Journal of Cultural Studies**, vol. 19, n. 4, p. 387-402, 2016. Disponível em: journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367549415592893. Último acesso em: 27 abr 2019.

TONBUL, Zehra; VAN SYNGHEL, Koen. "Museum as Textum: Orhan Pamuk's Museum of Innocence". In: SAYINO, Melania; TROELENBERG, Eva-Maria (org). **Images of the Art Museum**, Berlin, Boston: De Gruyter, 2017, pp. 333-352. <https://doi.org/10.1515/9783110341362-017>

TURKKAN, Sevinc. **Orhan Pamuk's novels and their "afterlife" in English and German translations**. Tese (Doutorado em Letras). Urbana-Champaign: University of Illinois, 2012. Disponível em: <https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/32050> . Último acesso em 20 abr 2021.

TÜRKKAN, Seving; DAMROSCH, David (org). **Approaches to teaching the works of Orhan Pamuk**. Nova York: The Modern Language Association of America, 2017.

VANWESENBEECK, Iclal. "Poverty, class and the Turkish Question in Orhan Pamuk's The Museum of Innocence". In: **Journal of Turkish Literature**, Bilkent University Center for Turkish Literature v. 7 (2010) p. 58-71.

WARTHON, Edith. **A Época da Inocência**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

YAGCIOGLU, Hulya. *Reifying Innocence. The Materiality of Love: Essays on Affection and Cultural Practice*. Routledge, 2017.

YAGCIOGLU, Hulya. *The innocence of objects: Commodification, collecting and fetishism in The Age of Innocence and the Museum of Innocence*. Tese (Doutorado em Letras). Istanbul: Universidade Boğaziçi, 2015.

ⁱ “a group that combined experimentation with realism”, e “invokes multiple literary traditions from Cubism, Futurism and Dadaism to Surrealism and concrete poetry”.

ⁱⁱ “Omnipresent in Herta Müller’s work ‘as a textual metaphor for trauma’, the collage technique reflects, as well, beyond the identity fragmentation generated by the illustrated political context, an effort to resist any summation, reminding of the legitimating ideology of the oppressive regime: in Thomas Cooper’s terms, ‘the collages can be read as expressions of Müller’s resistance to any unifying total vision, including national communism and ethnic nationalism’”

ⁱⁱⁱ “Certains critiques crièrent au chef-d’oeuvre, d’autres lui reprochèrent son absence de légitimité sur son sujet et, surtout, son écriture trop imagée”

^{iv} “ce roman ‘parfumé’, qui fournirait un témoignage ‘de seconde main’, écrit dans un style poétique rappelant l’expressionnisme lyrique, incompatible avec les réalités hypostasiées”

^v “Lui appliquer le critère esthétique serait, évidemment, non seulement immoral, mais aussi contre-productif (...) Au delà de la valeur artistique, ce qui compte dans ces livres est l’authenticité, les valeurs humains qu’elles charrient. Symétriquement, c’est plutôt le désir d’écrire beau qui peut nuire au récit. La prétention de ‘faire de la Littérature’ arrive souvent à falsifier le noyau de vérité de la confession (...) avant tout, les mémoires de prison sont un document humain et historique, et seulement en deuxième instant en document esthétique”

^{vi} “Cette phrase, qui dit le refus de l’exploitation de la souffrance humaine à des fins esthétiques, a été la plupart du temps interprétée comme l’impossibilité de dire le réel des camps, comme le constat d’un ineffable à propos des camps. (...) [les témoins] furent bien plus souvent poussés à témoigner sous la pression du matériau qu’empêchés de le faire par des scrupules d’ordre esthétique, et dont la plupart ont obéi à la nécessité absolue et impérieuse de dire le camp malgré l’intuition d’un indicible qui demeure”

^{vii} “There exists a great solitude in the destiny of the Romanian people and also an unbearable silence. The Sighet Memorial was born of the belief that this loneliness must cease. And it can only cease if the silence ceases.”

^{viii} “Pour notre analyse, la signification pertinente du mot *héros* est celle que suscite l’identification. Pour cela, il est nécessaire et suffisant que le champ sémantique de ce mot comprenne deux notions: le héros doit être perçu comme quelqu’un de ‘bon’ et se trouver du ‘bon côté’ (...) Le personnage de la victime permet au visiteur une forme d’identification et d’empathie en lui indiquant qui, dans ce drame historique, est des nôtres qui est le ‘bon. Le héros est donc trouvé: c’est la *victime*. Mais la mise en valeur de la victime ne permet pas d’identifier les logiques de la répression ni les assassins (...) Le repère ‘héros-victime’ offrait un point d’appui suffisant pour un parcours émotionnel et, en un sens, éthique, à travers le passé, mais absolument inutile à sa compréhension”.

^{ix} “Pour savoir, il faut s’imaginer (...) N’invoquons pas l’inimaginable. Ne nous protégeons pas en disant qu’imaginer cela, de toutes les façons – car c’est vrai – nous ne le pouvons, nous ne le pourrions jamais jusqu’au bout. Mais nous le *devons*”. “Pour se souvenir, il faut imaginer”.

^x “Oskar Pastior talked about his experiences and I wrote them down. I wanted to know about a man’s feelings in such a situation and therefore asked him to elaborate even about the tiniest details. Oskar Pastior even made drawings of the labor camp and the coke factory. He remembered all the details... His detailed memories were a real stroke of luck, because other survivors I interviewed were not able to talk about their experiences in this way; *they had no language for their feelings and emotions*. They only came up with stereotypes: we have suffered, we have suffered so much... *clichés with which you cannot work at all*”.

^{xi} “Alors qu’instinctivement plusieurs rangent le témoignage du côté du ‘vrai’, Kertész et Semprun prennent le parti de la fiction comme forme de transmission du fondement de l’expérience”

^{xii} “le lieu d’origine n’est jamais évoqué dans ses romans et récits comme le lieu d’une idylle perdue, bien au contraire, il est le lieu qu’il faut fuir si l’on ne veut pas être détruit à jamais”

^{xiii} “Le récit ‘factuel’, le ‘témoignage brut’, est jugé inapte à rendre compte de l’essence de l’expérience. Les documents historiques présentent une vérité lacunaire que seule peut combler l’écriture littéraire”

^{xiv} “Imagining the boxes one by one as objects beautiful in their own right has added a touch of lyricism to the museum”

xv “After the Nobel prize, he began to work closely with [Maureen] Freely and to scrutinize the English versions, since he considered the English translations to be more definitive than the originals and the basis for subsequent translations to other languages”

xvi *Murder in the Museum*

xvii *Meet me at the Museum*

xviii Best Fiction Featuring Museums – These are books where the Museum is central to the story.

xix “story of a young man's pursuit of his first true love”

xx “ode à l’amour fou et à l’obsession”

xxi “a tragic love story”

xxii “Una crónica sentimental de la búsqueda de la felicidad”

xxiii *Lolita on the Bosphorus*

xxiv “It never occurs to the constant lover that Fusun may be ordinary — much like the adored girl in Nabokov’s *‘Lolita’*”

xxv “a striking and discomfiting love story, a narrative that resonates on the human predicaments of desire, despair, and loss.”

xxvi “epic chronic of unrequited love”

xxvii “it [the novel] also criticizes the Istanbul bourgeoisie for the contradiction of nostalgically longing for the Ottoman past while compulsively consuming everything Western”

xxviii “failed love story (...) [The novel] depict[s] a trauma of obsessive feelings of a man torn between an eligible fiancée and a woman with whom he is passionately in love”

xxix Fictive museums

xxx “The Museum of Innocence is not a love story, any more than Vladimir Nabokov’s *Lolita* is. (...) A wealthy narrator-collector, repeatedly exposed as a pathological liar, a kleptomaniac, and worse. Things repeatedly go missing, are stolen and substituted, betraying a compulsive manipulation of the other characters”

xxxi “The museum displays the objects the novel’s protagonist Kemal collected in connection to his lover, Füsün”

xxxii “These novels [The Museum of Innocence and The Age of Innocence] portray the torment of a struggle between sentiments and socioeconomic interests of classes; questioning the intimate status of romantic love and the possibility of an amorous affection experienced away from social and cultural norms. In the books, love is not only bound to the world of class, but also shaped by practices of conspicuous consumption and display”

xxxiii “(...) reminiscent of, if not analogous to, the problematic and unresolved relationship between the East and the West”

xxxiv “She represents his neglected Eastern, Turkish identity”

xxxv “The Museum of Innocence portrays the ‘Westernization’ process and deconstructs the clichés of the Turkish question by showing the nexus between capitalism, ‘Westernization’, and modernization in Turkey.

xxxvi “To make someone feel that they are different and do not belong to a group”

xxxvii “And even though the novel tries to liquefy the rigid class differences through a powerful romance, Füsün’s tragic life reveals the bitter reality that fulfilling ‘Western ideals’ in Turkey is a privilege reserved for the wealthy upper class.”

xxxviii “The Turkish word [*masumiyet*] also includes virginity, while virginity is not such a big component of innocence in English”

xxxix “Most obviously, innocence refers to virginity, which the lower-middle-class shop girl Füsün loses to her upper-class Western-oriented distant cousin, Kemal, who falls in love with her.”

xl “Due to social and economic mobility, it is, of course, easy for Kemal to cross from Nişantaşı to Çukurcuma, but poverty and class difference, more so than the Bosphorus, keep Istanbul divided”

xli “His [Kemal’s] bourgeois lens reflects an almost idyllic Istanbul, and therefore, the reader does not see a working class on the verge of starvation or suffering from insurmountable debts or oppression”

xliv “I don’t explain my book titles. They are not summaries, like “War and Peace.” They add one final twist to the story. When my readers ask, “Why this title?” I always reply, “Because it provides one more opportunity to think about the meaning of the book.”

xlvi “Kemal fragments his object of desire [Füsün] into parts and replaces her with fetish objects; thus, he ‘collects’ her”

xlv “Kemal’s driver’s license is an original. I’d like to take this opportunity to mention that apart from some unavoidable exceptions due to light sensitivity, damage, and excessive cost, all items displayed in the museum are real.”

xlv “The more I worked on the museum and realized that I could use the objects to bring out themes beyond those of the novel, the freer I felt. On the other hand, I also wanted there to be an exact concordance between

the museum and the novel. From watching visitors to the museum who had also read the book, I realized that readers remembered no more than six pages of descriptive detail in the six-hundred page novel”

xlvi “The use of space and mobility in the novel is related to social class (...). Kemal’s use of space reveals his own class privileges and is in stark contrast to Füsün’s confinement”

xlvi “On dénombre de 1975 à 1980, 5713 morts et 18480 blessés, le nombre de victimes oscillant entre 15 et 20 quotidiennement avant le coup d’État du 12 septembre 1980”

xlvi “The political system proved incapable of dealing with a huge foreign debt, rampant inflation, high unemployment and massive shortages. Political violence and terrorism, which have yet to be adequately explained, made the life of most Turks unbearable. By 1980, the political climate in Turkey had deteriorated to such a point that people were actually grateful to the generals when they took over”

xlvi “La violence interrompue par l’intervention militaire de 1971”

l “Beaucoup plus brutal et déstructurant que les précédents interventions militaires: 50 militants, pour l’essentiel de gauche, sont exécutés (le plus jeune n’est pas majeur). Plus de 400 militants de gauche sont abattus, torturés à mort ou portés disparus. Plus de 600000 personnes sont placées en garde à vue, 85000 emprisonnées pour des périodes allant parfois au-delà de 10 ou 15 ans. Les partis politiques sont interdits (puis dissous), leurs dirigeants privés de leurs droits civiques, les syndicats et associations professionnelles, surtout de gauche, sont démantelés, la presse mise au pas”

li “The aim of big, state-sponsored museums, on the other hand, is to represent the state. This is neither good nor an innocent objective. (...) These institutions, now national symbols, present the story of the nation – history, in a word – as being far more important than the stories of individuals. This is unfortunate because the stories of individuals are much better suited to displaying the depths of our humanity”

lii “This new museum mania avoids representing reality in an artistic or personal way. Power is more important than art or the person. That is the trend. So, in my novel, where Kemal collects the teacup, cigarette butts, bedroom door handle and other items of Füsün’s, he is building a museum not to power, but to the intimate experience of love, to an individual life. My point is that, whatever a life is made of, its dreams and disappointments, is worth taking pride in”

lii “Obviously, for Füsün’s mother, the grater has use value and is a much-needed utensil in the kitchen, so much so that, in the absence of that item, she fails to make quince marmalade for her family. For Kemal, however, the grater’s use value is irrelevant, and he certainly sees himself as right to turn these object’s use value into his own personal mementos”

liv “After all, Kemal’s seemingly selfless love takes on the form of Western economic dominance over the ‘Easter’ Turks and thus the novel reveals the covert Orientalism present in the ideology of the ‘Westernized’ Turkish bourgeoisie”

lv “The museum of innocence and its method of construction parallel the typical Western colonial ideology that dominates or exploits the East. The bridge Kemal tries to build from Nişantaşı to Çukurcuma does not allow the ‘non-Westernized’ Füsün to cross to the other side”

lvi “The Museum of Innocence, created by Orhan Pamuk, is a small museum of Istanbul made up of carefully assembled installations which describes the memories and meanings associated with the objects from daily life described in the author’s eponymous novel”

lvii But I am against these precious monumental institutions being used as blueprints for future museums.

lviii “The depths of our humanity”

lix “We don’t need more museums that try to construct the historical narratives of a society, community, team, nation, state, tribe, company, or species”

lx “The aim of present and future museums must not be to represent the state, but to re-create the world of single human beings – the same human beings who have labored under ruthless oppression for hundreds of years”

lxi “The idea for my museum came to me when I met His Imperial Highness Prince Ali Vâsib for the first time in 1982 at a familia reunion in Istanbul”

lxii “The prince and all those at the table began to imagine, in complete seriousness and without a trace of irony, how Ali Vâsib Efendi might show visitors around the rooms where he had rested and studied as a child”

lxiii “I remember that I later built on these imaginings with the zeal of a young novelist looking for new perspectives (...) I first imagined the joy of being the guide to a museum and one of its artifacts at the same time, just like Kemal – and the thrill of explaining to visitors a life, with all its paraphernalia, many years after it was lived. This was the very first seed of the Museum of Innocence, both as a novel – whose protagonist, Kemal, experienced this joy – and a place. I conceived of the novel and the museum simultaneously from the very beginning”

lxiv “The future of museums is inside our own homes”

lxv “One of the 20 largest oil spill accidents in the world”

lxvi “While Greek sailors survived, nearly 50 Romanian sailors died by drowning or burning. As a result of the explosion, the windows of many buildings were broken, the Independenta tanker continued to burn for 29 days after the collision, and the people of Istanbul were terrified in this process. The accident caused a lot of financial damage to the fishing industry, leaving irreversible effects in the long term such as environmental pollution”

lxvii “In the years during which my novel is set, tea was produced and sold under state monopoly, as was coffee and tobacco. Tea all over Turkey cost the same per kilogram, tasted the same and had the same color. This ‘one size fits all’ tea was, in fact, a perfect match for the spirit of the times – when everybody tried to believe in the same things, struggled to wear the same clothes, and watched the same television programs as everyone else. (...) Both of us [me and Kemal] believed that tea, like nationalism, Islam or Atatürk, was a cement that bound people together”

lxviii “While working on the museum, it was helpful to think about the sensation of timelessness, and also to imagine the behaviour of objects in the absence of gravity, as if they were breaking free from their ordinary, natural purposes, and soaring away”

lxix “I obtained the photograph of Dolmabahçe pier in the background from a junk dealer. For three years before the novel was even finished, I visualized this box in my mind alongside the corresponding chapter. I am particularly fond of this box, which, despite all my sketching and designs, has been so receptive to the whims of uncalculated beauty. After many years of collecting objects, of visualizing and sketching cabinet layouts as if I were writing theatrical stage directions, we arranged cups of tea, Kütahya porcelain ashtrays, and Füsün’s hairclips inside the boxes through trial and error. Looking at the photographs we took during this process, I realized that I was doing what the Istanbul landscape painters I so admire also did: looking for an accidental beauty in the convergence of trees, electrical cables and pylons, ships, clouds, objects, and people. The greatest happiness is when the eye discovers beauty where neither the mind conceived of nor the hand intended any”

lxx “There’s something of Füsün in the clothes and straight-backed posture”, “There is no much resemblance in the face”

lxxi No texto citado, presente em francês e no original, em alemão (nossa tradução foi feita a partir do francês). Em francês: “toute tentative de sublimation, d’intensification poétique”. Em alemão: “poetischen Überhöhung und Intensivierung”

lxxii “Imagining the boxes as objects beautiful in their own right has added a touch of lyricism to the museum”

lxxiii Equally clueless about the necessary changes and the new narrative of Romanian history were museum professionals. In most cases, the contemporary history sections in museums were simply closed down under heavy locks, and it is essential to note that not even 20 years after the 1989 events, has anything been conceived of to replace those empty rooms. With notable exceptions (...) Romanian museums, central or regional, have been keeping a perplexed silence on the country’s communist past ever since 1990. Two museums, established in the early 1990’s by professionals coming from outside the museum sphere, were the ones who assumed a discourse on the communist past, boldly engaged with the communist heritage, societal and museal, and managed to at least open the debate on the necessity of dealing with the past in the museum space. These institutions were the Romanian Peasant Museum (...) and the Sighet Memorial

lxxiv son échec l’aména à écarter brutalement la Légion et à mettre en place um régime personnel qui se durcit pendant la guerre.

lxxv “Les premières troupes soviétiques entrent dans Bucarest; on les accueille avec enthousiasme. Or, tant que l’armistice n’est pas conclu, ces troupes continuent à se comporter en ennemis, capturant les unités roumaines”

lxxvi “salvage our past”, “to resuscitate the collective memory”

lxxvii “It is my argument that the constant denial of access to ‘the real story’ of Romanian Communism pushed Romanian anti-communism into a radical realm on focusing mainly on communist crimes and describing the whole era as a criminal era”

lxxviii Post-communist Romanian exhibitions on communism have taken up this metaphor and, although academic accounts of Romania’s recent past are currently more nuanced, the practice of curating communism remained confined to these dichotomies and to what I describe as *the black hole paradigm*.

lxxix “Space for recollection and prayer”

lxxx “Memorials, statues, and museums representing the communist past build extensively on Christian symbols, especially the cross, which symbolizes both the death of the victims of communism and their religiosity, a mark of anticommunism under a self-avowed atheistic regime”

lxxxi “La Shoah s’est érigée en référence mondiale, tant par son universalisation que par son américanisation, de même que le génocide des Juifs est devenue l’étalon auquel on mesure les persécutions subies par d’autres peuples. Cette jauge bien questionable est rappelée aussi bien dans l’espace postcolonial que dans celui du postcommunisme, et quand bien même la comparaison entre les différentes formes de persécution

pose de graves problèmes historiques, éthiques et fonctionnels, comme dans les musées ouverts dans les pays Baltes, en Ukraine occidentale ou à Budapest”

^{lxxxii} “permet d’explorer les tensions exclusives, antagoniques ou dialectiques, voire complémentaires, entre pathos e raison explicative”

^{lxxxiii} “[il s’agit d’une] configuration dans laquelle le visiteur se retrouve exposé à un environnement sonore et visuel immersif le privant de cette distance que reclame l’intellect pour comprendre ce qu’on lui montre”

^{lxxxiv} “Plus l’émotion est déterminante, plus le parcours est étroit et directif”

^{lxxxv} “une orientation pédagogique poussée, sur l’information, l’explication et la nécessité de faire comprendre à travers du texte (notices, panneaux explicatifs, sources consultables sur écran) et du discours oral (témoignages enregistrés, audioguide) de quelle violence il s’agit, tout en mettant les visiteurs à distance des risques de se faire prendre par l’émotion”.

^{lxxxvi} “Exhibiting communism in a prison is part of a deliberate choice which grounds the idea that the whole of Romania was a huge prison during the communist regime”

^{lxxxvii} “Exhibitions on communism are never just historical exhibitions. They always carry the extra-burden of having to be anti-communist and thus educate the post-communist citizen in what is to ‘never happen again’”

^{lxxxviii} “recognise and eliminate its residues from the present”.

^{lxxxix} “is essentially an a-historical paradigm which, although based on a deep concern with the past, it aims at deleting that particular past from history (but not from history writing)”

^{xc} “il [l’anticommunisme] sert à dénoncer la gauche durant la campagne électorale de 2002, la violence comme fil conducteur d’une identité à former connaît des analogies historique qui suggèrent que la Hongrie en tant que petit pays n’est que la victime de la politique violente des grandes puissances européennes”

^{xc} “The narrative of the memorial-museum makes a strong claim on Romanian national identity, providing a narrative of victimhood and sacrifice/resistance. Such narrative might have seemed marginal in the early 1990’s when the museum was established, but it has recently risen to the level of state official narrative on the communist past, with the official condemnation of communism in 2006. The contribution of the Sighet Museum and the Civic Academy Foundation to this official act of the Romanian state was of great importance”.

^{xcii} “The 4213 cigarette butts pinned on the wall mimic displays of butterflies in natural history museums”

^{xciii} “an apparently truthful but actually largely invented Cabinet of Curiosities in Los Angeles, featuring a cast of mostly imaginary characters – although, to the deep and delightful confusion of the visitors, not all of them are invented”

^{xciv} “The exhibition was a reconstruction of Behar’s apartment with the addition of vitrines containing comprehensive display of photographs, letters, and books documenting the life of this importante feminist, Marxist figure from Turkish history. Safiye Behar had all but been forgotten for the simple reason that she had never actually existed, Michel Blum had created her”.

^{xcv} “encourage visitors to rethink aspects of their relationships with authoritative knowledge, disrupting a pattern of didacticism”

^{xcvi} Clîșeele propagandei

^{xcvii} “Hard labour – the use of political detainees on various building projects or in mines – was widespread in the communist period. One panel refers to the Danube-Black Sea Canal, while another presents the situation of ethnic Germans transported from Romania to the Soviet Union or sent to the Baragan steppe as internal exiles. Another panel tells the story of the forced labour camps in Baltile Brailei and the Danube Delta, and the work colonies in the lead mines of Maramures. The motorcycle exhibited in the middle of the room was made in Aiud, where a workshop had been set up inside the prison”

^{xcviii} Müller’s text reveals the psychological state of these characters not only on the surfaces of their bodies but also, in a kind of direct extension of their bodies, in the surrounding objects, thereby creating a fluid transition between bodies and things. Skin does not clearly delimitate the body from the outside; rather, both the body itself and the things at its extensions exist in a relational exchange. The permeability of the body exists in osmosis with the things surrounding it.