

# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

## LUGARES DA CATÁSTROFE: TRÊS ESPAÇOS DO HORROR EM GONÇALO M. TAVARES

Leandro Moreira Beltrão (UFAM)

Teresa Maciel Ferreira (UFAM)

Fadul Moura (UFAM)


**RESUMO:** Gonçalo M. Tavares é um romancista português contemporâneo que ganhou notoriedade devido ao seu estilo sombrio e à abordagem de temas que levam suas personagens a situações-limite. Em *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai* (2015), apresenta a trajetória da menina que conhece outras personagens. Por meio dessas relações, ora se abrem memórias, ora se alargam silenciamentos, a marcarem a violência, o trauma e o testemunho como temas que percorrem todo o livro. O trabalho que aqui se apresenta perfaz a análise sobre três personagens: Hanna, Moebius e Terezin. Procuramos, dessa maneira, partir do estranhamento causado pela narrativa de Gonçalo M. Tavares para elucidar: a operação de pequenas tecnologias de sanções punitivas; a memória inscrita no corpo como forma de testemunho; e a memória musical grafada em um muro, representação do lugar de resistência ao apagamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Catástrofes do século XX; Violência; Trauma; Testemunho; Gonçalo M. Tavares.

## CATASTROPHIC SITES: THREE AREAS OF HORROR IN GONÇALO M. TAVARES

Gonçalo M. Tavares is a contemporary Portuguese novelist that gained recognition for his dark style and his choices of themes that force the characters into extreme situations. *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai* (2015) follows the path of a girl who meets other characters. Through these relationships, memories resurge and silencing broadens, signaling violence, trauma, and testimony as themes throughout the book. This study analyzes three characters of the book: Hanna, Moebius and Terezin. Taking into consideration the strangeness of Tavares's narrative, we'll try to elucidate: the procedures of small technologies of punitive sanctions; the memory inscribed as testimony on the body; and the musical memory written on the wall, representing the way from resistance to erasure.

**KEYWORDS:** XX century catastrophes; Gonçalo M. Tavares; Violence; Trauma; Testimony.



## I. APROXIMAÇÃO E INCÔMODO

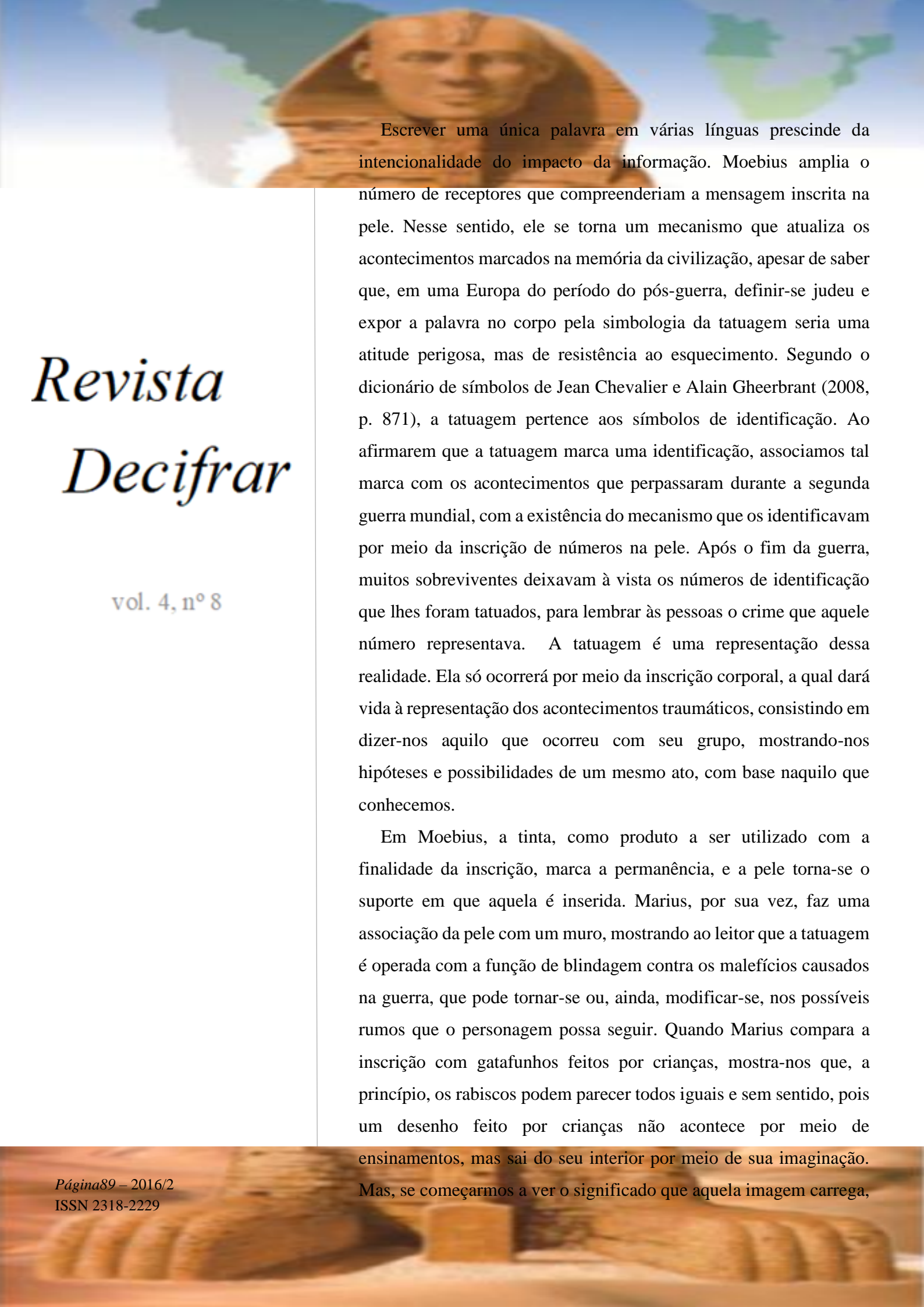
# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Embora a literatura seja comumente encarada como uma forma de fruição, nem todo texto literário provoca prazer no leitor de uma obra. Neste trabalho, propomos uma leitura sobre um romance de Gonçalo M. Tavares, pois diante dele nasceu um estranhamento. Ao que nos parece, desde *Jerusalém* (2006), o autor apresenta narrativas com episódios sombrios, que retratam um mundo situado num tempo pós-catástrofes do século XX. No atual caso, o incômodo a que nos referimos nasce da leitura de um livro recente, intitulado *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai* (2015), com a história de Hanna, uma menina de 14 anos que nasceu com trissomia 21. No enredo, ela encontra Marius e apresenta a ele uma caixa com fichas. Tais objetos funcionam como uma espécie de orientação sobre comportamento privado e público, com instruções do que ela deve minimamente fazer.

No romance, Marius e Hanna deparam-se com várias personagens metamorfoseadas nos escombros do passado. Segundo Tavares, em entrevista concedida ao *Prêmio Oceanos*<sup>1</sup>, a própria Hanna parece ter saído das ruínas à procura de seu pai, de modo que o ato indica uma busca assídua por esperança em meio a quase absoluto desamparo social, emocional e psicológico. Marius, ao deparar-se com ela, decide acompanhá-la, visto que a menina encontra-se sozinha tem dificuldade de comunicação devido à síndrome. Assim, ele torna-se o condutor de todas as histórias apresentadas no livro e, simultaneamente, cada vez mais enigmático por parecer fugir de um passado que não conhecemos e aceitar uma posição de ouvinte perante o que lhe é apresentado. No trajeto que percorrem, acabam encontrando um hotel em Berlim, cujos donos são Raffaella e Moebius. Nele, os quartos possuem os nomes dos campos de concentração situados pela Europa e são inspirados na mesma

<sup>1</sup> O livro *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares, foi um dos dez finalistas do Oceanos 2016. Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ieA15wALDCw&spfreload=10>. Acesso em Jul de 2017.



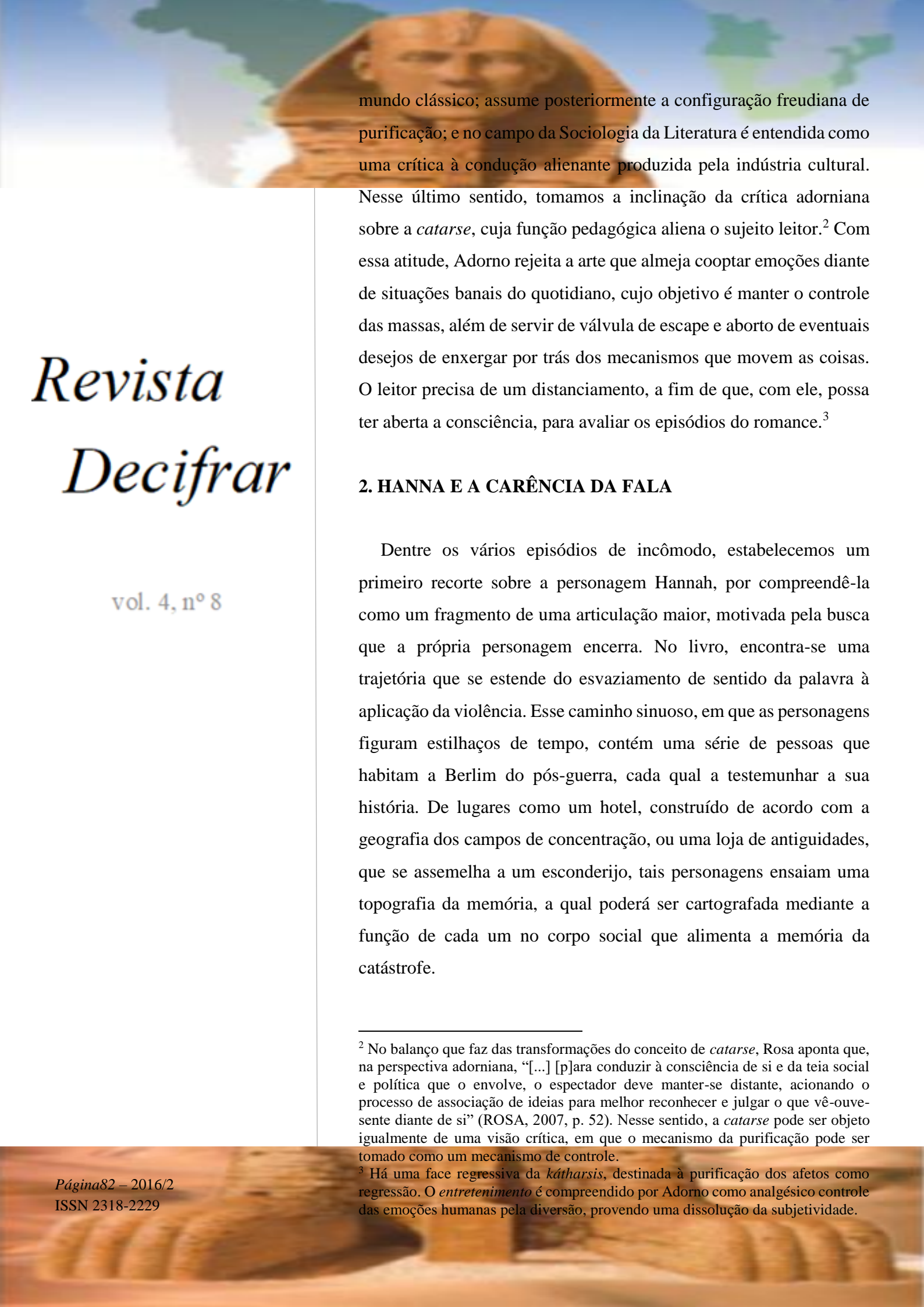
# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

posição geográfica. Em um deles encontra-se um velho que recebe o mesmo nome do quarto que habita: Terezin.

Como *corpus* desta pesquisa tomamos três personagens: Hanna, Moebius e Terezin, respectivamente. Cada uma delas apresenta um retrato específico, em que perpassam os temas da violência, do trauma e do testemunho. Se pudéssemos tomá-las em uma única palavra, a compreenderíamos suas trajetórias como trajetórias de *sobreviventes*, seguindo a sugestão do próprio Gonçalo M. Tavares. Isso é possível pois o livro Tavares retrata uma Europa transfigurada em uma “paisagem de escombros”, contextualizada nas ruínas do pós-guerra e num tempo propício ao trauma, que assombra os sobreviventes torturados. Ele propõe uma relação estanque com o passado que atravessa suas personagens, as quais insistem em estar fincadas em suas memórias traumáticas, isto é, as experiências pretéritas correspondem a um estancamento temporal no sujeito, relacionado à impossibilidade de superação do trauma. Ao traduzir o momento histórico em suas personagens, o livro parte do princípio de que o testemunho, ainda que articulado com traços do passado, dá-se na necessidade de um tempo presente para a sua elaboração. Essa elaboração é necessária no presente, pois apenas aqueles que sobrevivem são capazes de repensar o passado e construir o porvir. Dessa forma, Gonçalo M. Tavares traduz a memória em um tempo recente, enveredando – como aqui o lemos – por uma literatura testemunhal.

Cabe pensar aqui que, por ser um tempo *pós*-catástrofes do século XX, o romance não trata de um tempo de “superação”, de algo que passou, de resiliência, mas refere-se ao tempo de “habitação” da era que se estende até o presente (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 136). Dessa forma, procurando pensar que o incômodo instigado pela obra também pode ser objeto de reflexão, compreendemos que – como uma forma de *catarse* – ele não traz a configuração ideal de purificação das emoções prevista pela poética aristotélica. O que é incômodo suscita que o leitor se afaste; impõe um distanciamento. Ronel Rosa (2007) traça trajetória da *catarse*, verificando que ela tem seu ponto de partida na concepção pedagógica e gregária da lei do



# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

mundo clássico; assume posteriormente a configuração freudiana de purificação; e no campo da Sociologia da Literatura é entendida como uma crítica à condução alienante produzida pela indústria cultural.

Nesse último sentido, tomamos a inclinação da crítica adorniana sobre a *catarse*, cuja função pedagógica aliena o sujeito leitor.<sup>2</sup> Com essa atitude, Adorno rejeita a arte que almeja cooptar emoções diante de situações banais do cotidiano, cujo objetivo é manter o controle das massas, além de servir de válvula de escape e aborto de eventuais desejos de enxergar por trás dos mecanismos que movem as coisas. O leitor precisa de um distanciamento, a fim de que, com ele, possa ter aberta a consciência, para avaliar os episódios do romance.<sup>3</sup>

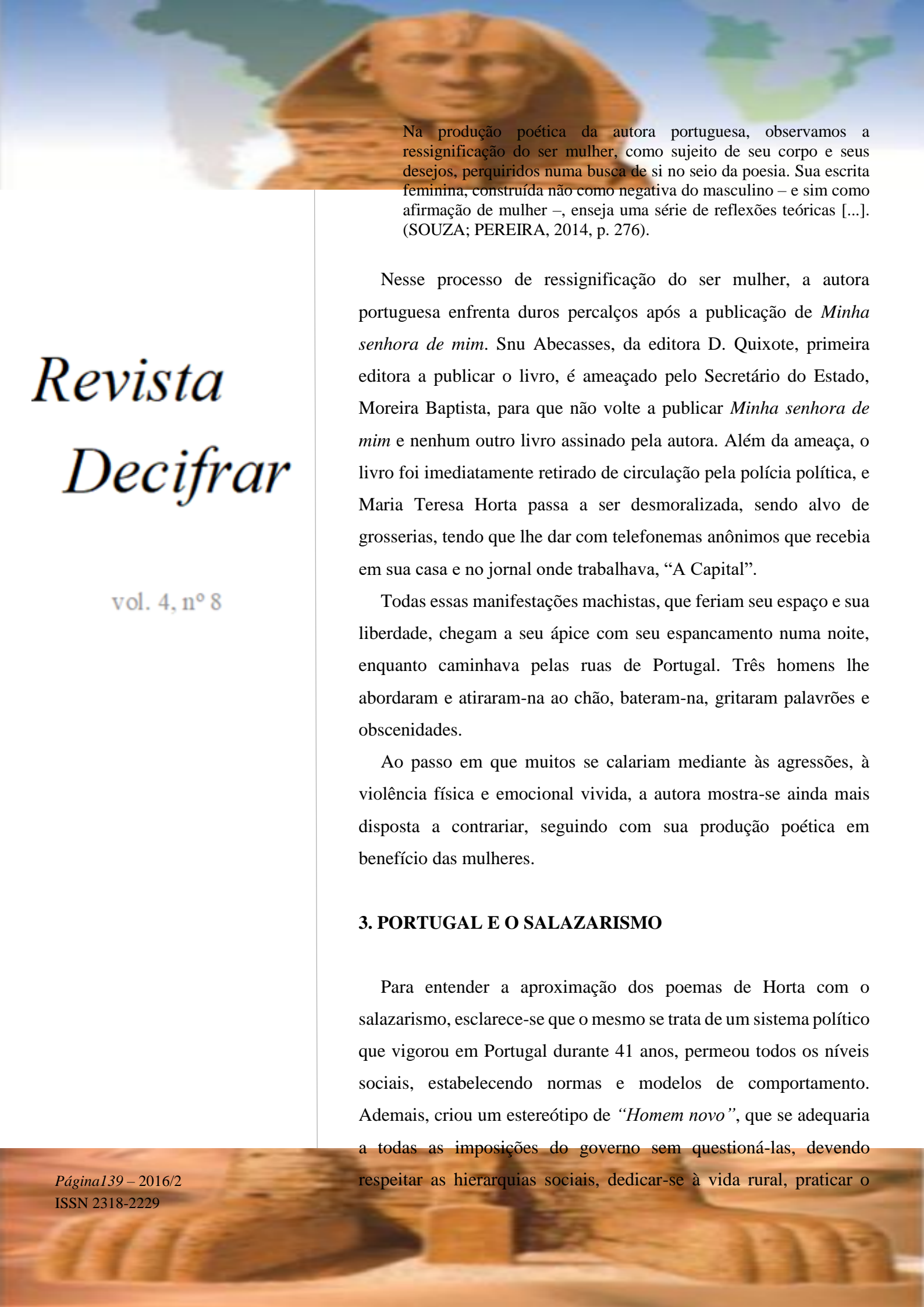
## 2. HANNA E A CARÊNCIA DA FALA

Dentre os vários episódios de incômodo, estabelecemos um primeiro recorte sobre a personagem Hannah, por compreendê-la como um fragmento de uma articulação maior, motivada pela busca que a própria personagem encerra. No livro, encontra-se uma trajetória que se estende do esvaziamento de sentido da palavra à aplicação da violência. Esse caminho sinuoso, em que as personagens figuram estilhaços de tempo, contém uma série de pessoas que habitam a Berlim do pós-guerra, cada qual a testemunhar a sua história. De lugares como um hotel, construído de acordo com a geografia dos campos de concentração, ou uma loja de antiguidades, que se assemelha a um esconderijo, tais personagens ensaiam uma topografia da memória, a qual poderá ser cartografada mediante a função de cada um no corpo social que alimenta a memória da catástrofe.

---

<sup>2</sup> No balanço que faz das transformações do conceito de *catarse*, Rosa aponta que, na perspectiva adorniana, “[...] [p]ara conduzir à consciência de si e da teia social e política que o envolve, o espectador deve manter-se distante, acionando o processo de associação de ideias para melhor reconhecer e julgar o que vê-ouve-sente diante de si” (ROSA, 2007, p. 52). Nesse sentido, a *catarse* pode ser objeto igualmente de uma visão crítica, em que o mecanismo da purificação pode ser tomado como um mecanismo de controle.

<sup>3</sup> Há uma face regressiva da *kátharsis*, destinada à purificação dos afetos como regressão. O *entretenimento* é compreendido por Adorno como analgésico controle das emoções humanas pela diversão, provendo uma dissolução da subjetividade.



# Revista Decifrar

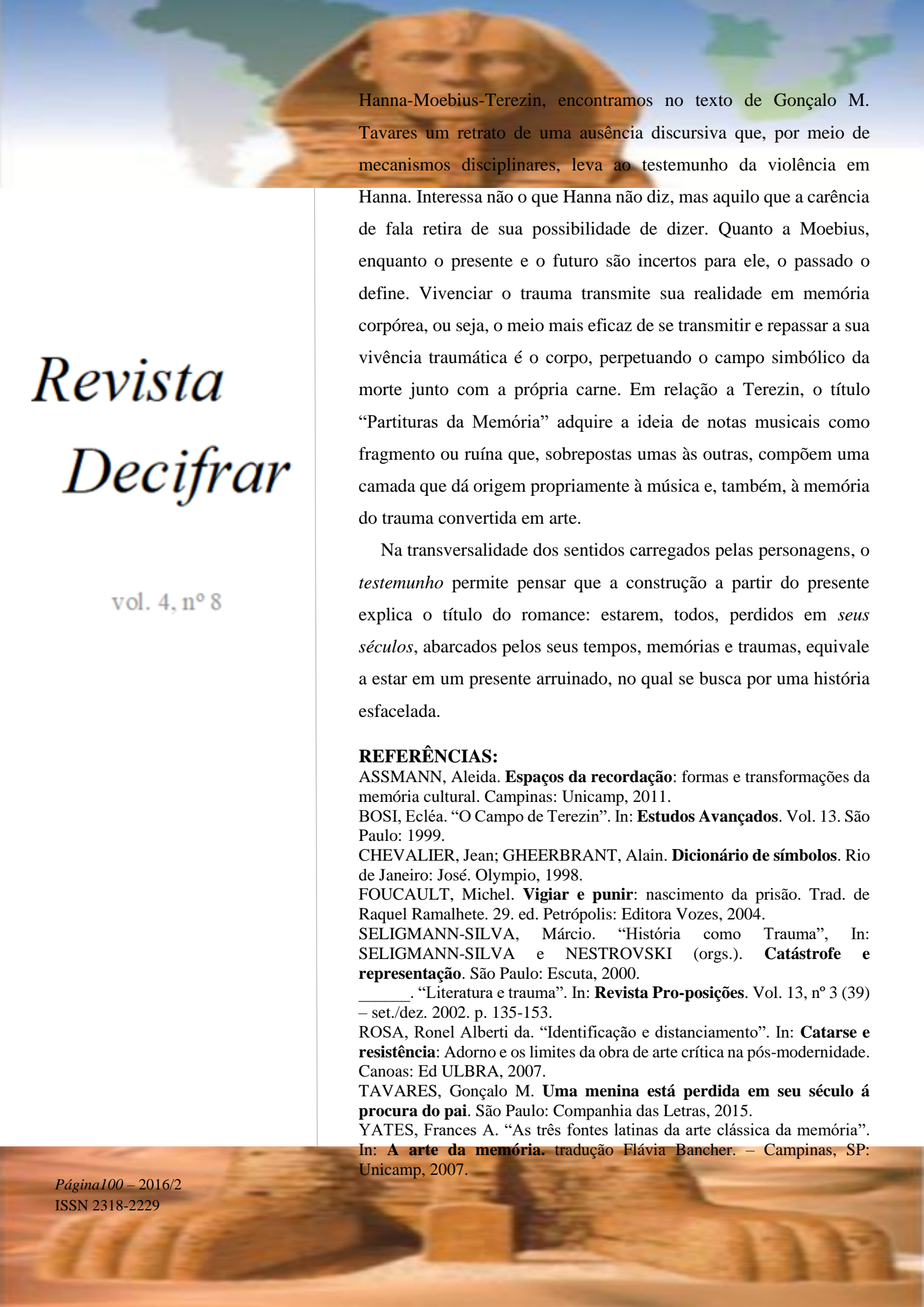
vol. 4, nº 8

No caso particular de Hanna, na parte superior de cada ficha que carrega há a seguinte inscrição: “APRENDIZAGEM DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA MENTAL” (TAVARES, 2015, p. 14). Tais palavras denotam uma forma de tecnologia de controle sobre o corpo, alvo a ser organizado por uma pedagogia precisa. O que se percebe é um rastro de uma ação normatizadora, justificada como natural devido à formação genética. O mapeamento desse rastro levará à compreensão dos agenciamentos da tecnologia que as fichas de Hanna representam. Aqui se faz necessário um esclarecimento: a noção de *rastro* mencionada diz respeito à concepção de Jacques Derrida, para quem

[...] [o] rastro [...] é algo que parte de uma origem mas que logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora. É aí que há rastro e que há começo de arquivos. Nem todo rastro é um arquivo, mas não há arquivo sem rastro [...]" (DERRIDA, 2012, p. 121)

Isso quer dizer que as fichas de Hanna são registros de um sistema de operação que visava ao treinamento satisfatório, isto é, condução à vida social que pressupõe um imaginário com regras de “bem-viver”. Se os rastros são elementos que se desvincularam da origem, cabe pensá-los – nesse contexto de aprendizagem – como formas capilares, que descentralizaram sua forma de poder único para representá-lo em outros pontos. É com isso que se dá um *estalo* na consciência do leitor: para além de sua aplicação única sobre Hanna, há um reconhecimento do uso de tais fichas sobre qualquer pessoa, pois as normas trazidas nelas têm como alvo o convívio social. A transferência do uso das regras para um *outro*, distanciado daquele que se julga “normal” – no sentido de “aquele que está dentro da norma” – permite a abertura da consciência do leitor para a violência no convívio humano, que se acentua quando relacionada às formas de controle das catástrofes do século XX.

Cada ficha tinha um tópico e, depois, um conjunto de passos, atividades ou questões. Marius começou a passar algumas fichas: “EXPLORAR OBJETOS” – neste campo, o exercício número 3 era assim apresentado: “Deixar cair e voltar a agarrar um objeto”; muitas outras fichas, e eis que aparecia em grandes letras a palavra “HIGIENE”, “6 – Limpar a baba, 7 – Lavar as mãos, 8 – Lavar a



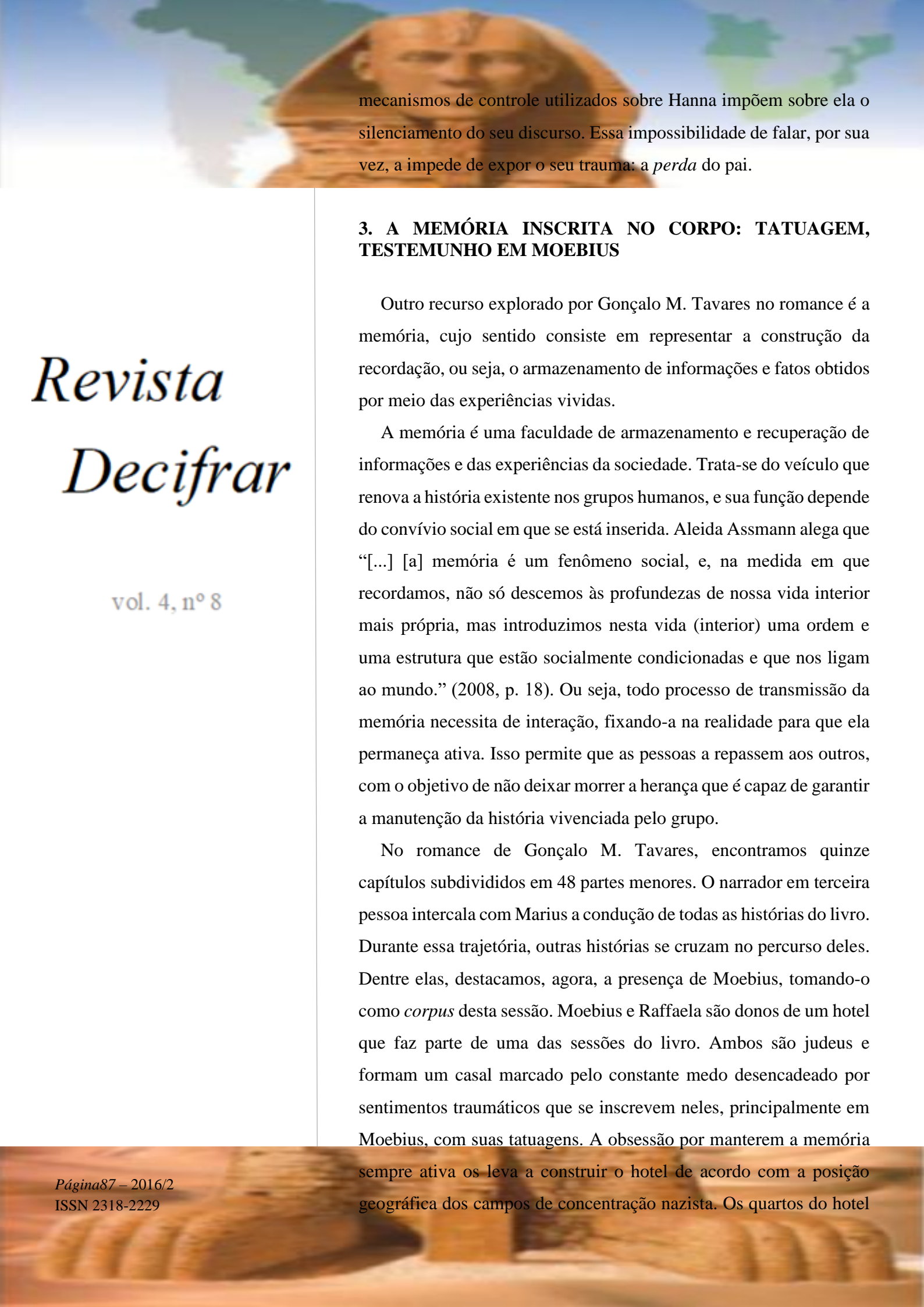
# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

cara”; “Saúde e Segurança”, “1 – INDICAR A PARTE DO CORPO QUE DÓI”. Marius pensou em como isto era difícil, não apenas para um deficiente mental, mas para todos os seres humanos, para todos os seres vivos – “indicar a parte do corpo que dói”. Naquele momento, por exemplo, havia nele, Marius, uma dor não física, um claro incômodo; dor, portanto, mas não localizável, não havia anatomia para isto, e que sabia ele dessa localização efêmera, oscilante [...]. “2 – IR À CASA DE BANHO POR INICIATIVA PRÓRIA”, é uma decisão tua, percebes, avanças com os teus próprios músculos, “3 – URINAR OU DEFECAR ALGUMAS VEZES NO BACIO OU NA SANITA QUANDO COLOCADO LÁ” – eis as fichas, cada uma com um título. [...] (TAVARES, 2015, p. 15)

A disposição das orientações das fichas obedece a uma disposição verbal que merece atenção. Desde as primeiras orientações no início do romance, verifica-se uma norma orientadora prevista pela escritura. Trata-se de um verbo no infinitivo, seguido de um complemento verbal direto, na maioria das inserções. Tanto a forma intransitiva quanto a transitividade direta impõem um vetor unilateral que assume a noção disciplinar. O que se esconde por detrás de uma configuração pedagógica, na verdade, mostra um esforço de transformar situações objetivas em naturalidade a ser assumida pela subjetividade que se identifica com a norma. O esforço que se dá com a força da repetição garante o êxito sobre aquele que cumpre as atividades. A subdivisão em sessões prevê, ainda, uma *escala*, que se estende por grupos de atividades gerais e específicas, primando pelo detalhamento do segundo grupo. É nesse sentido que as fichas de Hanna podem ser relacionadas à *disciplina* descrita por Michel Foucault em *Vigiar e punir* (2004).

Para Foucault (2004, p. 118), as *disciplinas* são tecnologias cuja finalidade é a fabricação de *corpos dóceis*. Por meios de mecanismos distintos, nascidos em locais diversos (exército, prisões, manicômios, internatos, etc.), nascem dispositivos de controle, os quais possuem traços comuns. Assim Foucault define três esquemas de docilidade. A *escala* é a forma que não só prevê o cuidado sobre uma massa informe, mas um trabalho primoroso que encara o detalhamento como possibilidade de exercer sobre o corpo uma coerção exaustiva. O *objeto* trata da economia, da eficácia da organização interna dos movimentos. Uma vez que o exercício é o único interesse, sua aplicação contínua reitera o controle. A *modalidade*, por sua vez,

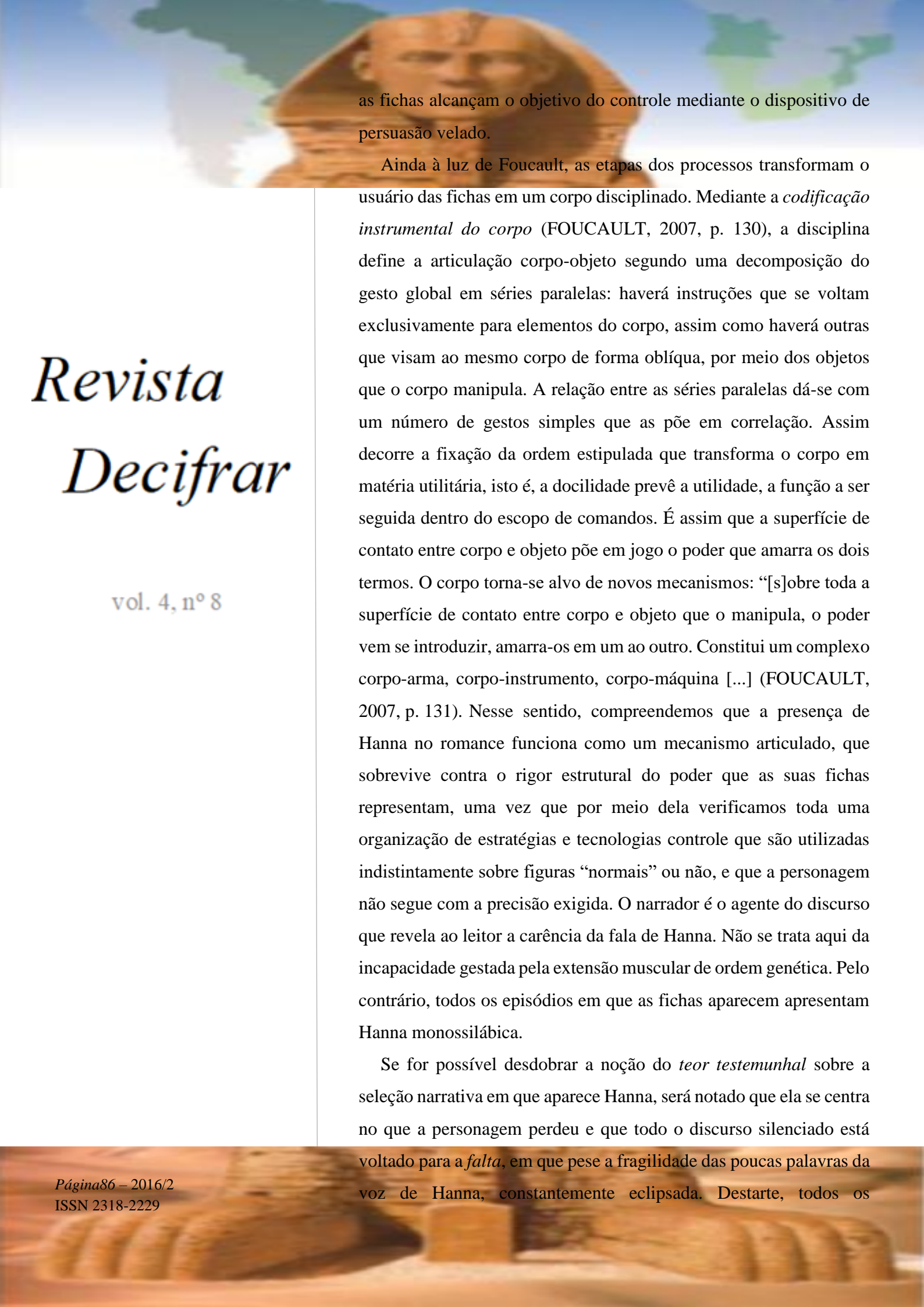


# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

demanda uma coerção ininterrupta, a qual prima mais pelo processo que pelo resultado final. Ela esquadrinha o tempo e o espaço, para que o controle tenha alcance satisfatório. Esse esquema trino leva Foucault à ideia da *docilidade*, definida nas seguintes palavras: “[...] [é] dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2007, p. 118).

Por esse esquema, nota-se que as fichas de Hanna têm suas informações organizadas em “tópicos”, esquadrinhados em informações internas. Destacamos da sessão “HIGIENE” o detalhamento (*escala*) em: “6 – Limpar a baba, 7 – Lavar as mãos, 8 – Lavar a cara”. Nota-se uma estrutura verbal que se repete, ao passo que determina uma manipulação calculada dos elementos, dos gestos e dos comportamentos que circundam a geografia do corpo. O processo, que começa pela limpeza do que causa nojo, passa pelas mãos e retorna ao rosto. Isso quer dizer que outro sentido além do tato será necessário: a visão, aqui, assume caráter de verificação, conferência, certeza de que a instrução foi seguida no menor detalhe. De “EXPLORAR OBJETOS”, ressaltamos a terceira observação: “Deixar cair e voltar a agarrar um objeto”. Aqui se encontra a eficácia de uma relação sujeito-objeto duplicada. Existe, no interior da instrução, um sujeito que obrigatoriamente permite que um objeto qualquer caia, para, em seguida pegá-lo novamente com as mãos. Isso, porém, prescinde de outra relação de obediência instaurada entre as fichas e aquele que com elas aprende, isto é, a relação pedagógica recai sobre a operação motora, definindo o movimento e o limite do movimento. Não cabe à pessoa que seguirá a ficha realizar qualquer movimento fora do que ela prescreve. Da sessão “Saúde e Segurança”, “2 – IR À CASA DE BANHO POR INICIATIVA PRÓRIA” denota a coerção exasperante instaurada por essa forma pedagógica. Primeiramente, a inserção da atividade em um conjunto que prevê a “Segurança” como fundamento sanitário sugere a persuasão que instala no sujeito a certeza de uma necessidade. Ele irá à casa de banho não apenas pela “higiene”, como no item anterior, mas pela “Segurança”, buscando afastar-se do que é perigoso. Assim,



# Revista Decifrar

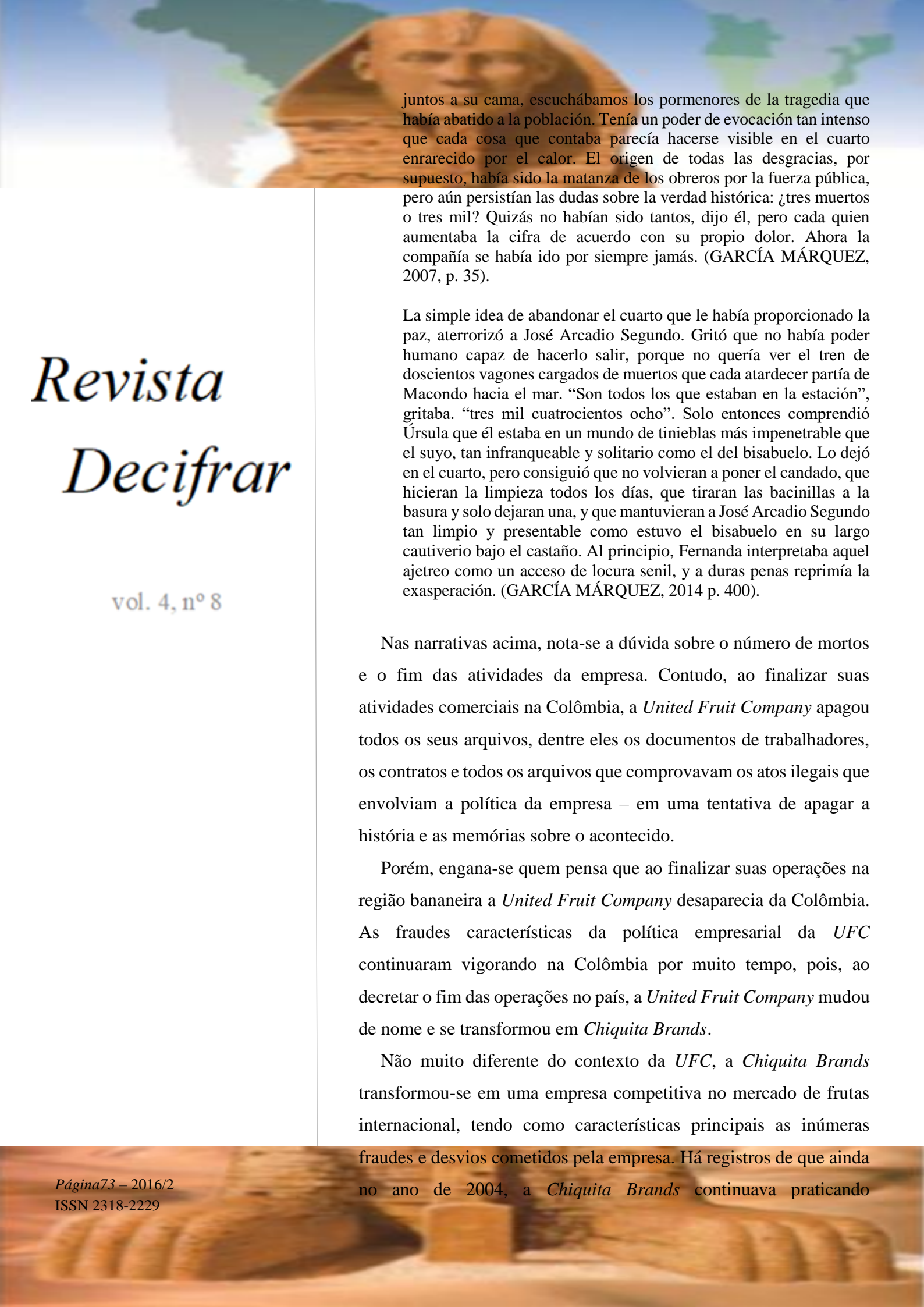
vol. 4, nº 8

as fichas alcançam o objetivo do controle mediante o dispositivo de persuasão velado.

Ainda à luz de Foucault, as etapas dos processos transformam o usuário das fichas em um corpo disciplinado. Mediante a *codificação instrumental do corpo* (FOUCAULT, 2007, p. 130), a disciplina define a articulação corpo-objeto segundo uma decomposição do gesto global em séries paralelas: haverá instruções que se voltam exclusivamente para elementos do corpo, assim como haverá outras que visam ao mesmo corpo de forma oblíqua, por meio dos objetos que o corpo manipula. A relação entre as séries paralelas dá-se com um número de gestos simples que as põe em correlação. Assim decorre a fixação da ordem estipulada que transforma o corpo em matéria utilitária, isto é, a docilidade prevê a utilidade, a função a ser seguida dentro do escopo de comandos. É assim que a superfície de contato entre corpo e objeto põe em jogo o poder que amarra os dois termos. O corpo torna-se alvo de novos mecanismos: “[s]obre toda a superfície de contato entre corpo e objeto que o manipula, o poder vem se introduzir, amarra-os em um ao outro. Constitui um complexo corpo-arma, corpo-instrumento, corpo-máquina [...]” (FOUCAULT, 2007, p. 131). Nesse sentido, compreendemos que a presença de Hanna no romance funciona como um mecanismo articulado, que sobrevive contra o rigor estrutural do poder que as suas fichas representam, uma vez que por meio dela verificamos toda uma organização de estratégias e tecnologias controle que são utilizadas indistintamente sobre figuras “normais” ou não, e que a personagem não segue com a precisão exigida. O narrador é o agente do discurso que revela ao leitor a carência da fala de Hanna. Não se trata aqui da incapacidade gestada pela extensão muscular de ordem genética. Pelo contrário, todos os episódios em que as fichas aparecem apresentam Hanna monossilábica.

Se for possível desdobrar a noção do *teor testemunhal* sobre a seleção narrativa em que aparece Hanna, será notado que ela se centra no que a personagem perdeu e que todo o discurso silenciado está voltado para a *falta*, em que pese a fragilidade das poucas palavras da voz de Hanna, constantemente eclipsada. Destarte, todos os





# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

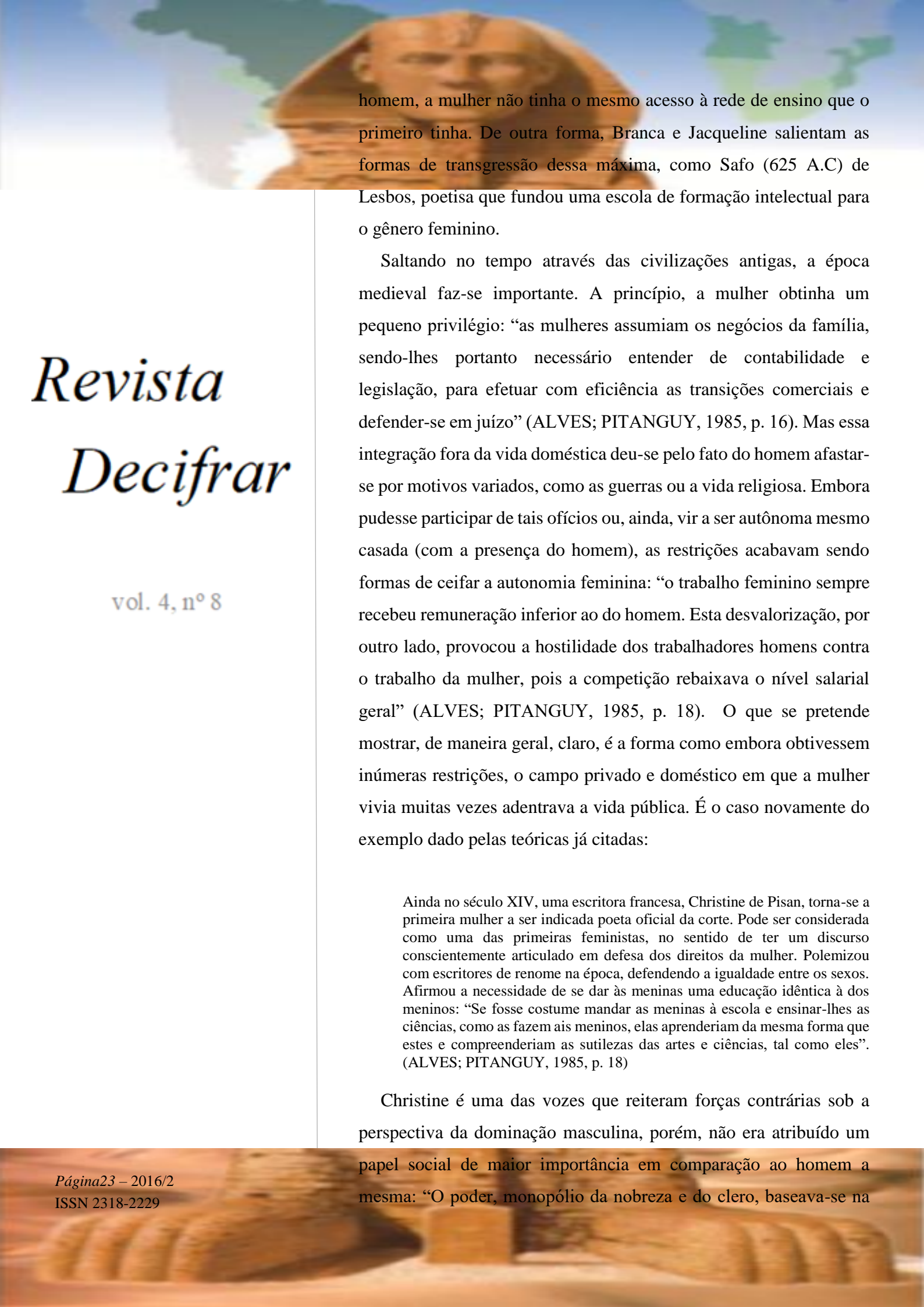
mecanismos de controle utilizados sobre Hanna impõem sobre ela o silenciamento do seu discurso. Essa impossibilidade de falar, por sua vez, a impede de expor o seu trauma: a *perda* do pai.

### 3. A MEMÓRIA INSCRITA NO CORPO: TATUAGEM, TESTEMUNHO EM MOEBIUS

Outro recurso explorado por Gonçalo M. Tavares no romance é a memória, cujo sentido consiste em representar a construção da recordação, ou seja, o armazenamento de informações e fatos obtidos por meio das experiências vividas.

A memória é uma faculdade de armazenamento e recuperação de informações e das experiências da sociedade. Trata-se do veículo que renova a história existente nos grupos humanos, e sua função depende do convívio social em que se está inserida. Aleida Assmann alega que “[...] [a] memória é um fenômeno social, e, na medida em que recordamos, não só descemos às profundezas de nossa vida interior mais própria, mas introduzimos nesta vida (interior) uma ordem e uma estrutura que estão socialmente condicionadas e que nos ligam ao mundo.” (2008, p. 18). Ou seja, todo processo de transmissão da memória necessita de interação, fixando-a na realidade para que ela permaneça ativa. Isso permite que as pessoas a repassem aos outros, com o objetivo de não deixar morrer a herança que é capaz de garantir a manutenção da história vivenciada pelo grupo.

No romance de Gonçalo M. Tavares, encontramos quinze capítulos subdivididos em 48 partes menores. O narrador em terceira pessoa intercala com Marius a condução de todas as histórias do livro. Durante essa trajetória, outras histórias se cruzam no percurso deles. Dentre elas, destacamos, agora, a presença de Moebius, tomando-o como *corpus* desta sessão. Moebius e Raffaella são donos de um hotel que faz parte de uma das sessões do livro. Ambos são judeus e formam um casal marcado pelo constante medo desencadeado por sentimentos traumáticos que se inscrevem neles, principalmente em Moebius, com suas tatuagens. A obsessão por manterem a memória sempre ativa os leva a construir o hotel de acordo com a posição geográfica dos campos de concentração nazista. Os quartos do hotel



# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

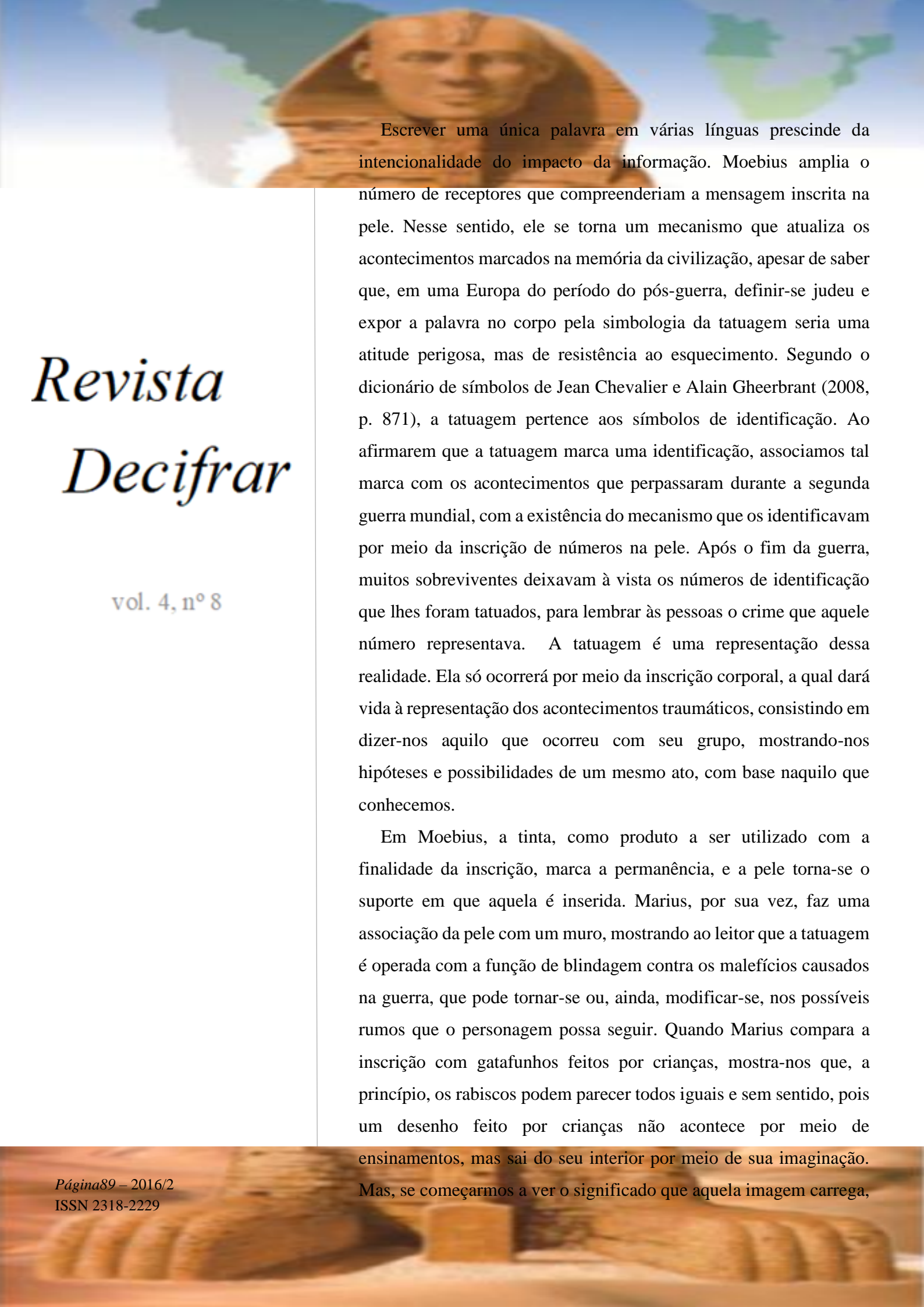
não possuem números e, sim, nomes: Auschwitz, Treblinka, Dachau, Mauthausen-Gusen. A personagem também tatua nas costas a palavra *judeu* em várias línguas, preenchendo-a completamente, o que faz dele uma espécie de homem-memória. O casal adapta-se ao trauma, assumindo-o como presença. No momento em que Marius indaga-os sobre o motivo de fazerem isso com o hotel e com eles mesmos, as personagens respondem: “fazemos isso porque podemos, somos judeus” (TAVARES, 2015, p. 53). A partir do momento em que Marius se depara com as costas de Moebius milimetricamente preenchidas por tinta é que ele recebe e compartilha – pelo filtro de sua percepção – da memória do trauma.<sup>4</sup>

A memória corporal está relacionada a uma recordação que se marca na pele, podendo ou não ser percebida. Assmann afirma que “[u]m homem iniciado é um homem marcado [...]”. As marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória” (2011, p. 264). Isto é, a marca corpórea não permite que aconteça o esquecimento, pois a experiência dolorosa permanece ligada a ele. Moebius usa seu corpo para tal inscrição. É com a tatuagem que ele rege e direciona a lembrança da dor, a fim de que o próprio corpo se torne passagem – forma de tradução da situação-limite – do seu testemunho. Enquanto viver, ele pode proteger, assim, sua identidade, tirando-a do rumo do esquecimento. No romance, lê-se:

[...] explicou-me Moebius no momento em que também descobria por mim próprio – não propriamente palavras, no plural, mas, sim, uma única palavra, repetida, em dezenas e dezenas de línguas: a palavra “judeu”. [...] Num gesto súbito, Moebius levantou a camisola interior e, virando-se, mostrou-me as suas costas que à primeira vista estavam completamente riscadas, parecendo gatafunhos feitos por crianças. Como um muro vandalizado, as costas tinham a sua superfície totalmente preenchida por tinta [...] (TAVARES, 2015. p.135).

---

<sup>4</sup> De acordo com o Judaísmo rabínico, Judeu é todo aquele que aceita a fé judaica. Essa é a definição religiosa. Ainda se diz que Judeu é aquele que, não tendo afiliação religiosa formal, considera os ensinamentos do Judaísmo – sua ética, seus costumes, sua literatura – como propriedade sua. Essa é a definição cultural. Por fim, concebe-se Judeu como aquele que se considera judeu ou que assim é considerado pela sua comunidade. Esta é a definição prática. Muitas vezes, o livro de Levítico 24;10 é mencionado frequentemente para dar credibilidade, mesmo que essa tradição de citar o livro não seja clamada especificamente na Torá.

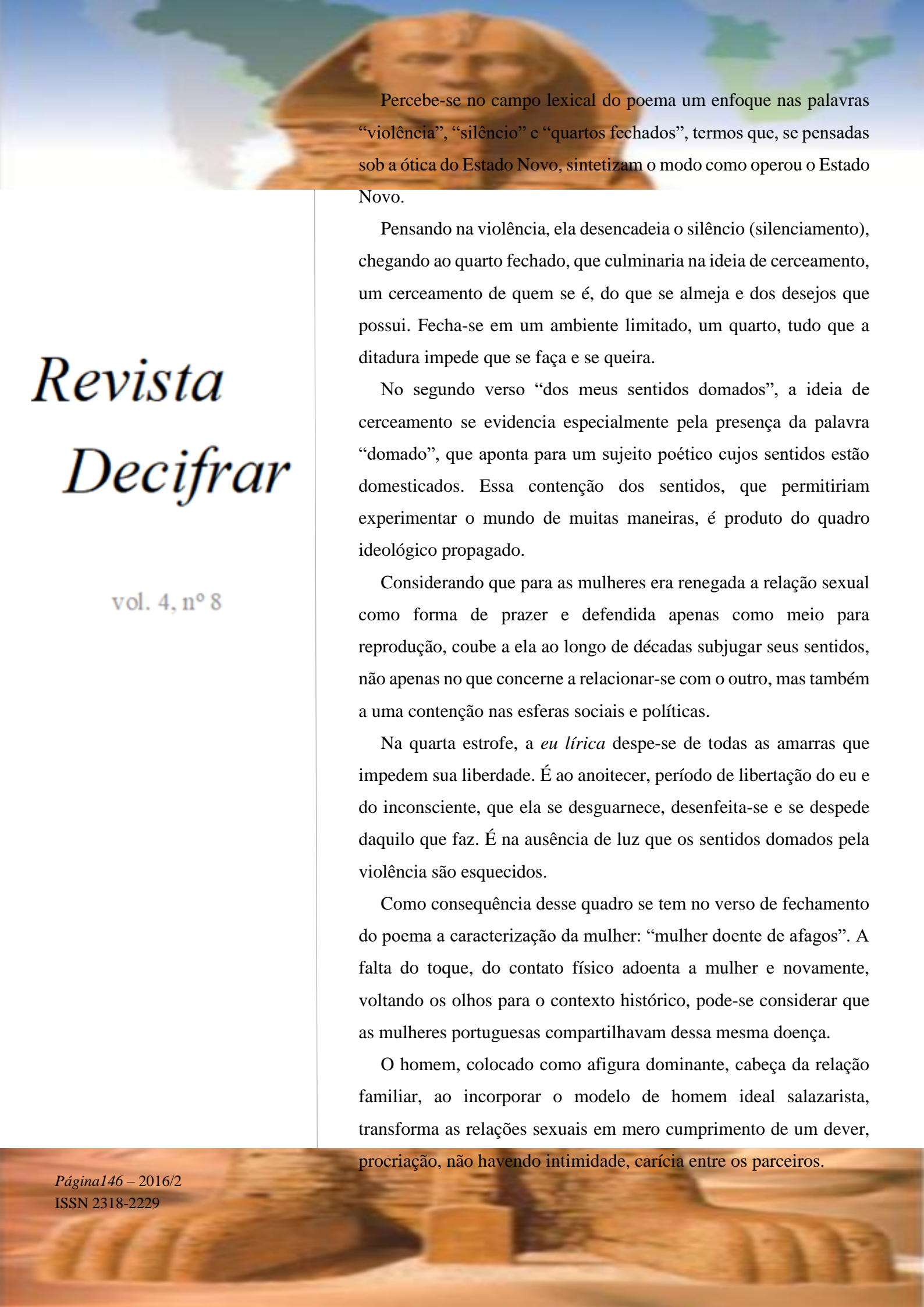


# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Escrever uma única palavra em várias línguas prescinde da intencionalidade do impacto da informação. Moebius amplia o número de receptores que compreenderiam a mensagem inscrita na pele. Nesse sentido, ele se torna um mecanismo que atualiza os acontecimentos marcados na memória da civilização, apesar de saber que, em uma Europa do período do pós-guerra, definir-se judeu e expor a palavra no corpo pela simbologia da tatuagem seria uma atitude perigosa, mas de resistência ao esquecimento. Segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008, p. 871), a tatuagem pertence aos símbolos de identificação. Ao afirmarmos que a tatuagem marca uma identificação, associamos tal marca com os acontecimentos que perpassaram durante a segunda guerra mundial, com a existência do mecanismo que os identificavam por meio da inscrição de números na pele. Após o fim da guerra, muitos sobreviventes deixavam à vista os números de identificação que lhes foram tatuados, para lembrar às pessoas o crime que aquele número representava. A tatuagem é uma representação dessa realidade. Ela só ocorrerá por meio da inscrição corporal, a qual dará vida à representação dos acontecimentos traumáticos, consistindo em dizer-nos aquilo que ocorreu com seu grupo, mostrando-nos hipóteses e possibilidades de um mesmo ato, com base naquilo que conhecemos.

Em Moebius, a tinta, como produto a ser utilizado com a finalidade da inscrição, marca a permanência, e a pele torna-se o suporte em que aquela é inserida. Marius, por sua vez, faz uma associação da pele com um muro, mostrando ao leitor que a tatuagem é operada com a função de blindagem contra os malefícios causados na guerra, que pode tornar-se ou, ainda, modificar-se, nos possíveis rumos que o personagem possa seguir. Quando Marius compara a inscrição com gatafunhos feitos por crianças, mostra-nos que, a princípio, os rabiscos podem parecer todos iguais e sem sentido, pois um desenho feito por crianças não acontece por meio de ensinamentos, mas sai do seu interior por meio de sua imaginação. Mas, se começarmos a ver o significado que aquela imagem carrega,

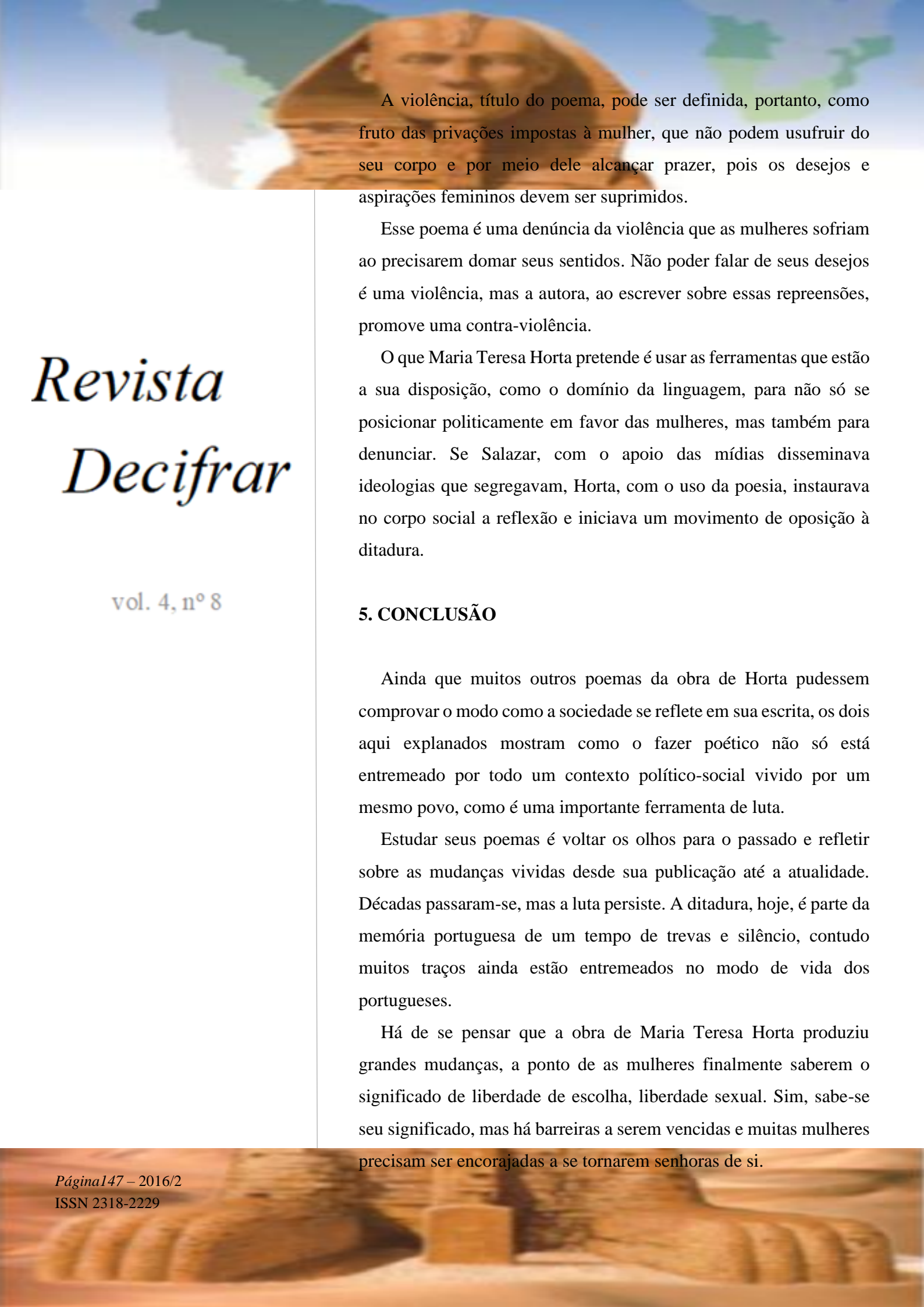


# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

observaremos na resposta de Moebius a intenção de sua tatuagem: “[...] Nem depois de morrer isto vai sair – disse Moebius, entre ironia e uma qualquer convicção estranha e desajustada” (TAVARES, 2015. p. 135). Ao afirmar que “nem depois de morrer isto vai sair”, Moebius dá ênfase ao valor da representação inscrita no corpo por meio da tatuagem e torna-se agente de respostas aos questionamentos do passado, fazendo dela sua aliada na caracterização da sua identidade. A ironia apontada pelo narrador dá-se porque, em um contexto judeu, é totalmente proibido realizar qualquer inscrição no corpo, uma vez que ela é compreendida como uma modificação feita sobre uma matéria considerada criação divina. Gonçalo M. Tavares, nesse momento, descaracteriza a ideia cultural judia. Essa descaracterização encaminha o pensamento para o valor investido na escrita: para Moebius, a ideia de proteção. Por meio disso, é visto o contato extremamente próximo entre Moebius e o seu tormento, o trauma.

No romance, Moebius depara-se com o trauma no momento em que acontecem os assassinatos em séries de pessoas judias. A forma como eram marcadas apenas nas costas estabelece nele uma cena traumática que sempre perpassa sua vida, uma vez que ele vive à mercê das suas circunstâncias. Nesse contexto, Seligmann-Silva afirma que “o trauma é justamente uma ferida na memória” (2000, p. 84), isto é, gera a impossibilidade de traduzi-la de forma clara e coesa. Como uma ferida que não cicatriza, pode se tornar um motivador. Toda experiência traumática nos leva à dor, fazendo disso uma incapacidade de se relacionar no meio social. A forma como a vida da personagem está sempre ameaçada executa em seu estado psíquico um alerta. O processo de criação da tatuagem envolve perfurações na pele, gerando dor. Tal sensação dolorosa fortalece a personagem. Ele aceita a dor física para não esquecer o que ela simboliza. A necessidade de Moebius em manter o controle sobre aquilo que está além dele está estritamente ligada à sua sensação de pequenez diante de uma Europa fragilizada, pois a natureza do seu trauma é vasta; ele, porém, é pequeno. Nesse momento, Gonçalo M. Tavares mostra-nos uma característica muito importante da inscrição em Moebius: a



# Revista Decifrar

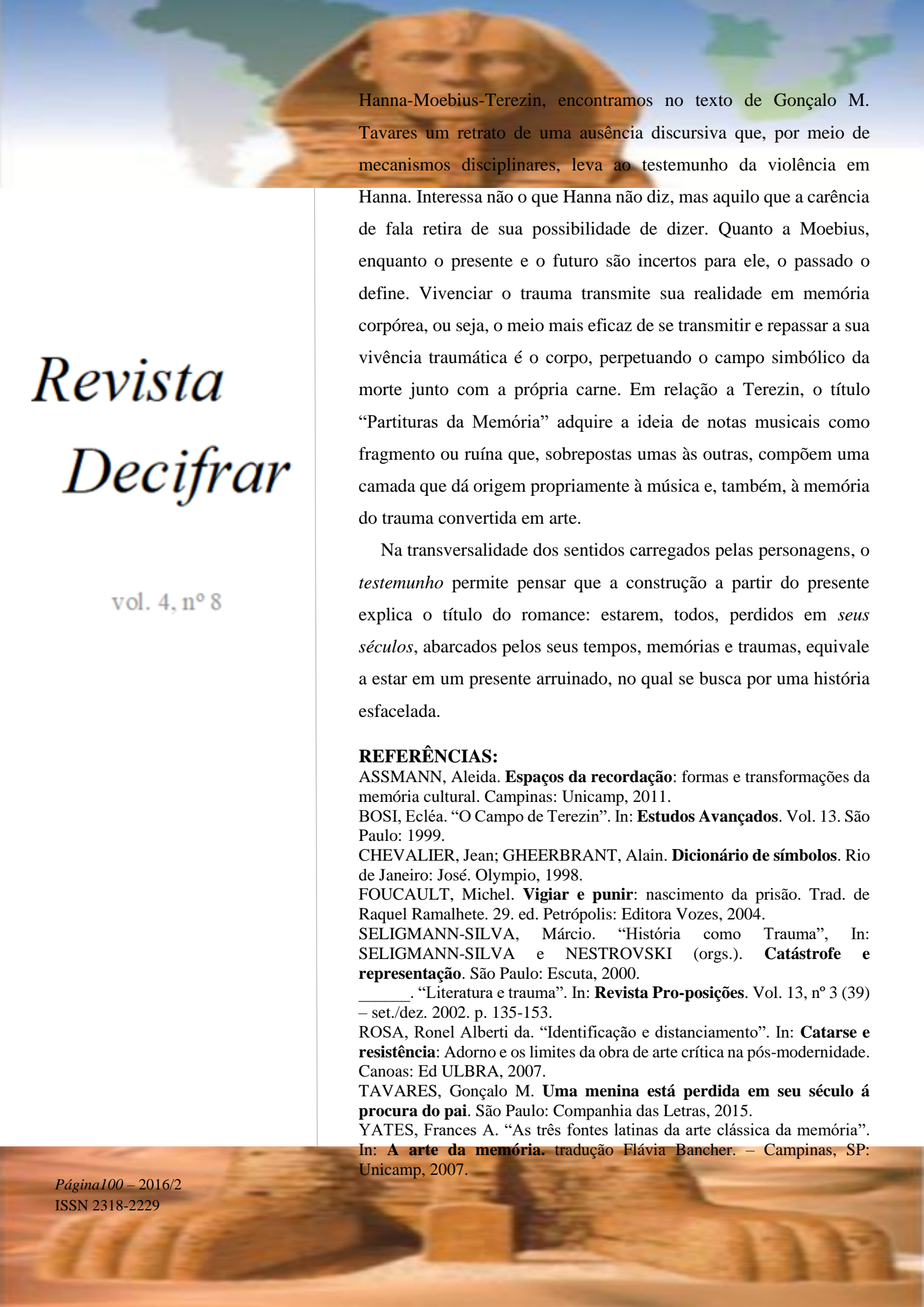
vol. 4, nº 8

tatuagem como uma aliada, fazendo da memória uma sobreposição ao presente. O narrador ainda aponta: “[...] uma mancha de tinta que não deixara visível um centímetro de pele. Era um escudo que o protegia, que o tornava, sentia ele, invulnerável” (TAVARES, 2015, p. 138). A tatuagem, ao proporcionar “invulnerabilidade”, transmite vitalidade a Moebius, dando-lhe segurança às perseguições ao seu grupo. Isso está ligado à necessidade de resposta e à solução perante os problemas que repercutem na sua vida e na sociedade em que está incluso. Essa modificação corpórea transforma a tatuagem em uma nova pele, estabelecendo, assim, a importância da participação da imagem para o ato de lembrar. A impressão da imagem no corpo abrange diversos estratos sociais. Trata-se de uma forma permanente no seu corpo. Elas são imagens com um significado inventado pelo próprio sujeito, como uma expressão de liberdade e de autonomia. Em Moebius, a tatuagem é uma aliada que proporciona estar livre do esquecimento. Sendo assim, a vida ganha significado através da tatuagem e do seu universo simbólico.

#### **4. PARTITURAS DA MEMÓRIA: O TESTEMUNHO TRAUMÁTICO DE TEREZIN**

Uma das personagens que aludem com maestria essa realidade traumática pós-Guerra é o *Velho Terezin*, escolhido para esta da pesquisa. Quem o apresenta é Raffaella ao contar a Marius, no capítulo *Os hóspedes*, que o Velho chegou ao hotel quase na mesma época em que esse foi inaugurado e já sabia com certa exatidão como era a sua organização. Conta-nos a sua preferência pelo quarto *Terezin* e como ele foi se estabelecendo aos poucos até decidir morar permanentemente lá.

“O Terezin é dele”, ela concluiu. Ao conversar, mais tardiamente com Marius e Hanna, o Velho diz a eles seu verdadeiro nome que não possui nenhuma relevância e tampouco é revelado na obra – [...] ele acrescentou que, no hotel, Raffaella o chamava por Terezin, o velho Terezin, e que ele não se importava. – Pode me chamar assim, disse. (TAVARES, 2015, p. 165).



# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

O que demonstra a sua disponibilidade em relação à apropriação do nome de um lugar no qual sabemos e percebemos que ele esteve durante o nazismo. E, ainda, que a memória do lugar apõe-se à sua identidade. O trauma do Velho Terezin firma-se na permanência de um quarto cujo nome lhe é atribuído e cujo lugar lhe remete recordações de um tempo assombroso que ele opta por nunca esquecer, por reavivar cotidianamente. Essa impossibilidade de esquecimento e de superação da experiência traumática apenas se dá a partir de um treinamento disciplinado da memória, do inegável retorno a ela como forma de revivê-la e consolidá-la no presente. Logo, aludimos ao conceito de *memória artificial* definido por Frances A. Yates (2007). Ela é fundamentada em lugares: se um “*locus* é um lugar facilmente apreendido pela memória” (YATES, 2007, p. 23), devido à necessidade humana de localização e espacialização das referências e das imagens, é possível conceber que as recordações do holocausto estão vivas e enraizadas no presente de Terezin no momento em que ele chega ao hotel e ocupa o quarto específico, capaz de manter a memória da destruição.

A permanência no quarto e a transposição do nome resultam no processo de mecanização da recordação que advém da fusão *lugar + imagem*, proporcionada pela *memória artificial*. O Velho recorda o lugar – o campo de concentração Terezin – e atribui imagens a ele, lembranças “impressionantes” e grotescas de tortura, a fim de fixá-las, o que Yates, em sua menção ao *Ad C. Herennium*<sup>5</sup>, evidencia ao tratar as imagens fornecidas à memória como mais facilmente lembradas quando dotadas de um impulso emocional, devido à sua peculiaridade ou estranheza:

Devemos, então, criar imagens capazes de permanecer por mais tempo na memória. E conseguimos isso se estabelecemos semelhanças as mais impressionantes possíveis [...], se atribuímos a elas uma beleza excepcional ou uma feiura singular (YATES, 2007, p. 27).

---

<sup>5</sup> Na página 27 do livro *A arte da memória*, Yates utiliza um autor anônimo como uma das três fontes latinas da arte clássica da memória.

O processo de atualização das recordações torna-se mecanizado e faz com que o testemunho inenarrável de violência do Velho Terezin seja o seu próprio trauma. Não precisando, portanto, de nenhuma palavra além da que atribuíram a ele e que ele atribuiu a si mesmo pela aceitação.

# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8



Retrato de Mme. Paracy – Arthur Goldschmidt

© George-Arthur Goldschmidt

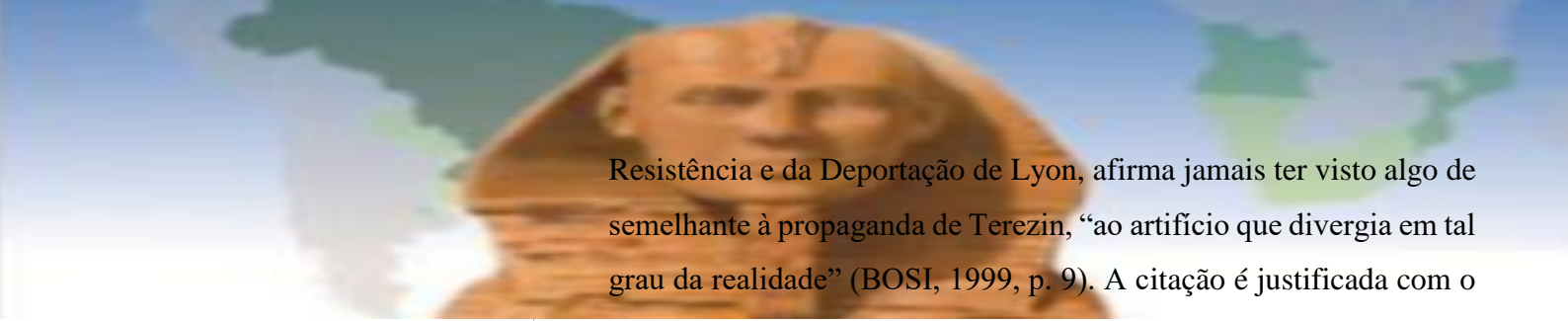
Retrato de Mme. Paracy<sup>6</sup>. / Fonte: BOSI, Ecléa. “O campo de Terezin”. 1999, p. 10.

Ecléa Bosi, no artigo *O campo de Terezin*<sup>7</sup>, ao ater-se a impressões pessoais oriundas de documentações históricas<sup>8</sup>, pertencentes à exposição temporária que visitou no Centro de História da

<sup>6</sup> O artista Arthur Goldschmidt gostava de retratar figuras e aspectos do cotidiano, “[t]raçava em cada retalho de papel que lhe caía nas mãos retratos – excelentes – dos internados. Como guia espiritual, escutava confidências e conhecia interiormente os rostos que desenhou: daí a sensibilidade dessas fisionomias, como a de singular agudeza de Madame Paracy, de Viena.” (BOSI, 1999, p. 19).

<sup>7</sup> No aludido artigo, Ecléa Bosi afirma que o campo de Terezin não existiu para ser esquecido. E, por isso, encarrega-se de testemunhar o que ele fora, de fato. Para tal, articula o contexto histórico com as próprias impressões, principalmente, referentes às artes com as quais teve contato. Nesse sentido, são profícuas as seguintes subdivisões estruturadas na pesquisa: *A história de Terezin*, *A administração do gueto*, *A infância no campo*, *Babel ao reverso: a arte de Terezin* e *A música de Terezin*.

<sup>8</sup> *Le masque de la barbarie – Le ghetto de Theresienstadt 1941 – 1945* foi a documentação conseguida através dos organizadores do Centro de Lyon.



# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Resistência e da Deportação de Lyon, afirma jamais ter visto algo de semelhante à propaganda de Terezin, “ao artifício que divergia em tal grau da realidade” (BOSI, 1999, p. 9). A citação é justificada com o fato de que o campo ou gueto serviu para abrigar personalidades proeminentes, cujo desaparecimento poderia gerar inquietação. Dentre elas, cientistas, heróis de guerra e artistas com fama internacional. A influência artística era tão forte que não demorou para que os nazistas percebessem que, sobretudo a música, poderia servir de propaganda para um “campo modelo onde era prazeroso viver”. (BOSI, 1999, p. 20). Além disso, o campo dedicou-se para o aperfeiçoamento dessas artes – que se deram na pintura, no teatro, na música, etc. Ainda que habitado por essas personalidades, não deixou de ser aparelho de extermínio e, principalmente de transição: alguns judeus ficavam ali temporariamente antes que pudessem embarcar no comboio da morte. Terezin concentrou uma “beleza terrível” e, apesar de servir como utilidade midiática do nazismo, não deixou de se expressar com resistência. Surgiu uma arte subterrânea, de denúncia. Muitos pintores enterraram seus quadros desejando, acima de tudo, dar para a humanidade um testemunho do que fora a vida no gueto.

Com base nisso, entramos na análise do capítulo “Um Passeio com Terezin”, em que as percepções de Marius serão fundamentais para o entendimento. Marius e Hanna são conduzidos por Terezin, como o próprio título revela, a um passeio pelas ruínas de um dos arquivos da cidade de Berlim. Antes do casual encontro dos três na recepção do hotel, quando Marius e Hanna estavam de partida, ainda não haviam se encontrado. Os dois protagonistas apenas haviam escutado uma música que vinha do quarto do Velho, no capítulo *Perdidos no Hotel*.

À medida em que vão chegando às ruínas do edifício, adentram um campo completamente aberto e, nele, Marius sente uma vertigem horizontal justificada por um medo que se refere ao tempo e não mais um por um medo físico de ver – das alturas de uma escada que leva até o antiquário Vitrius<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Vitrius é uma das personagens com as quais Marius e Hanna se deparam no decorrer da obra. Ele possui um antiquário localizados nas alturas de um prédio abandonado, na parte velha da cidade de Berlim. Para chegar lá, foi necessário que



# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

– seu corpo vivo separado do morto, caso a sensação de queda se concretizasse. Era como sentir um buraco – debaixo de seus pés – que retira proteções em relação ao tempo e proporciona um *medo de ser puxado pelo que já não existe*. Como se o que já não existe exigisse a sua atenção. (TAVARES, 2015). Passada a sensação de vertigem, Marius depara-se com pequenas cartolinas meio enterradas, enlameadas. Terezin explica-lhe que são fichas do arquivo:

Ali estava, então, [...] em grande parte enterrada na lama, uma ficha unicamente com a sua parte superior direita à vista – como um braço que ainda pede ajuda, que ainda não desistiu, e que procura, com a agitação dos dedos, mostrar que está ali algo que quer continuar no mundo dos homens (TAVARES, 2015, p. 174).

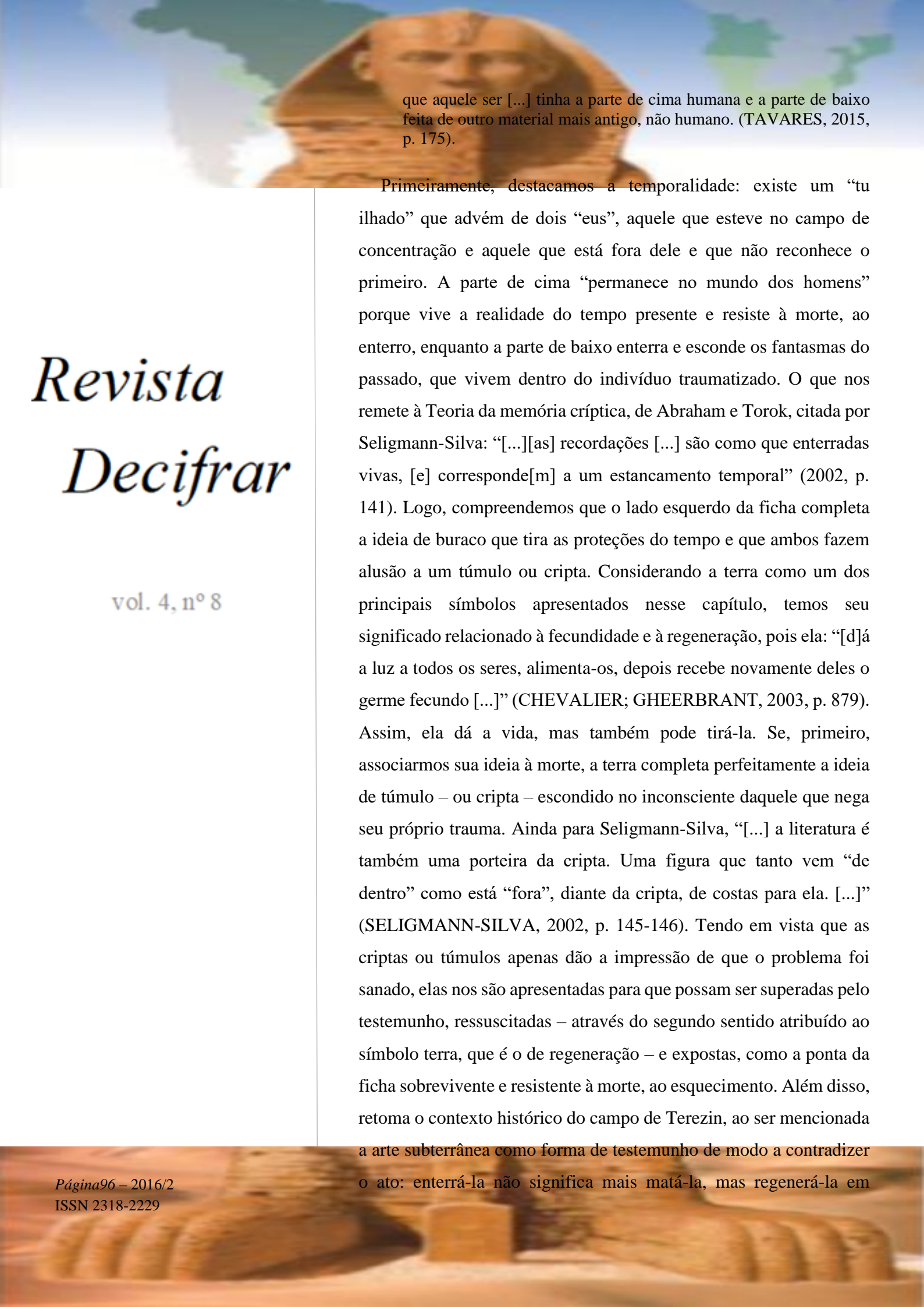
Gonçalo M. Tavares, ao personificar a ficha, remete-nos à ideia de uma memória que tende a cair no esquecimento: a memória dos sobreviventes do holocausto, que negam o trauma, e de uma sociedade que nega a responsabilidade por atrocidades, em oposição à resistência dela<sup>10</sup>. Logo, o lado exposto do arquivo representa o que permanece em contato com o mundo e luta para continuar nele, enquanto o “enterrado” foge a ele e encontra-se principalmente na lembrança torturante dos sobreviventes dos campos de concentração, ou seja, na subjetividade capaz de proporcionar emoção apenas conhecida por aqueles que passaram por experiência parecida:

[...] lhe parecia um ser novo e ao mesmo tempo bem antigo; e a mistura na mesma matéria de dois tempos muito afastados era uma das particularidades daquele elemento. Para Marius era agora claro

---

subissem escadas e, nestas, Marius teve sua primeira sensação de vertigem, como o leitor pode verificar na citação adiante: “A subida até às Antiguidades Vitrius foi, então, um momento de muitas sensações, quase todas desagradáveis[...]. Marius dava, também como habitualmente, a sua mão esquerda à mão direita de Hanna, estando pois ele, assim, do lado de fora, a menos de meio metro de um buraco – como outro qualquer, pouco iluminado -, o que o colocava a alguns centímetros, e tal começou a ganhar corpo, de uma queda terrível” (TAVARES, 2015, p. 64-65).

<sup>10</sup> No decorrer da obra, Tavares utiliza termos referentes à direita ou esquerda em várias ocasiões. Eles apenas tornam-se explícitos com a personagem do *Olho Vermelho* ao passo em que ela explica as diferentes funcionalidades de seus olhos: “[...] o meu olho esquerdo está pronto para funcionar bem neste atelier, o meu olho direito está preparado para o resto da existência lá fora [...] este meu olho esquerdo é a minha parte privada, a minha individualidade [...] fugiu ao mundo, é assim que o sinto”. (TAVARES, 2015, p. 156-157). Aqui evidencio a não por acaso referência ao lado direito do arquivo exposto, no *tempo atual*. Tal qual Hanna, ao entregar sua mão direita a Marius, recebe o mundo real ou dito como normal – tendo, por isso, a capacidade de fazer parte dele. Marius, ao entregar sua mão esquerda, é tomado por uma subjetividade peculiar cuja emoção somente Hanna poderia ser capaz de lhe proporcionar.

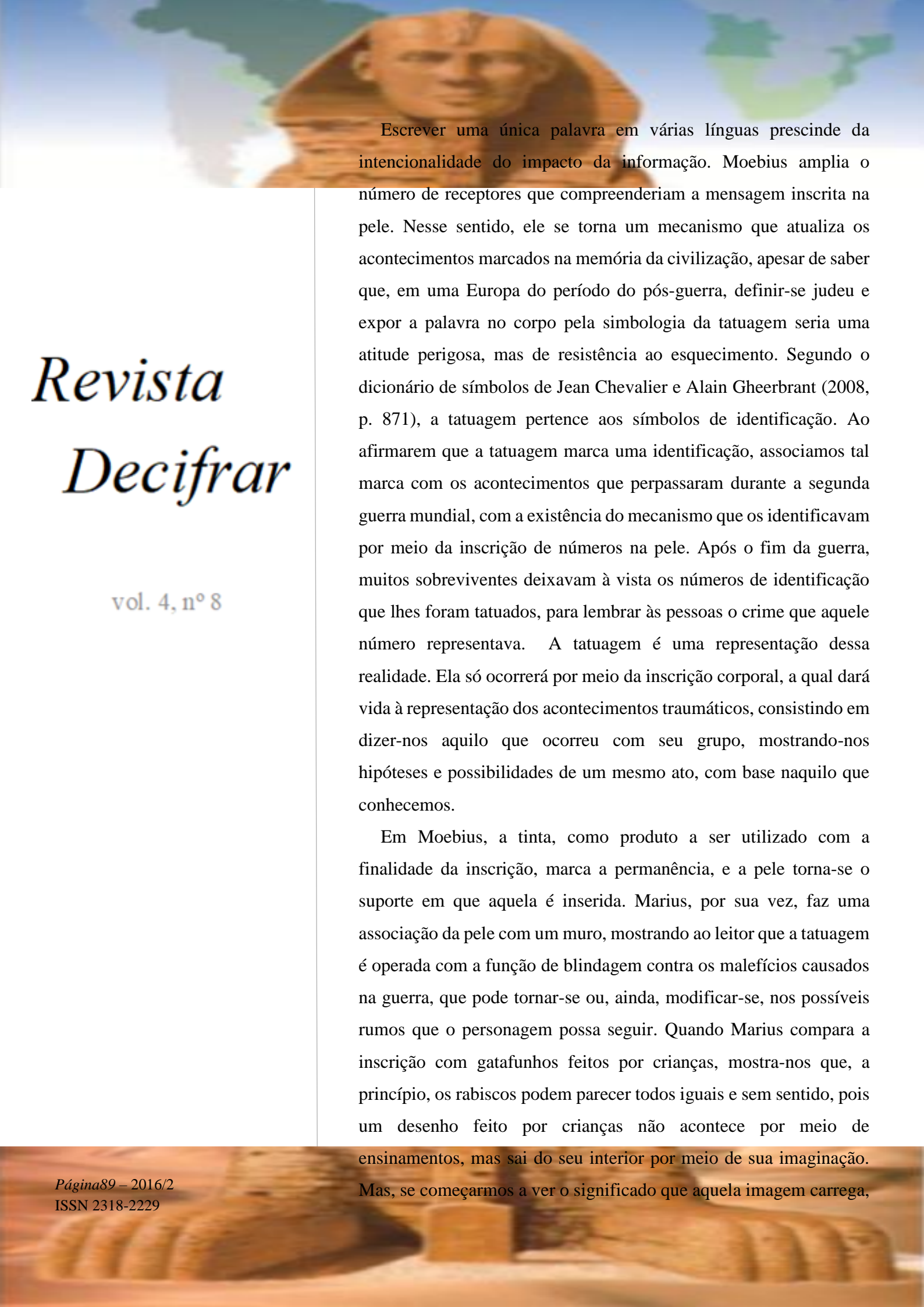


que aquele ser [...] tinha a parte de cima humana e a parte de baixo feita de outro material mais antigo, não humano. (TAVARES, 2015, p. 175).

# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Primeiramente, destacamos a temporalidade: existe um “tu ilhado” que advém de dois “eus”, aquele que esteve no campo de concentração e aquele que está fora dele e que não reconhece o primeiro. A parte de cima “permanece no mundo dos homens” porque vive a realidade do tempo presente e resiste à morte, ao enterro, enquanto a parte de baixo enterra e esconde os fantasmas do passado, que vivem dentro do indivíduo traumatizado. O que nos remete à Teoria da memória críptica, de Abraham e Torok, citada por Seligmann-Silva: “[...] [as] recordações [...] são como que enterradas vivas, [e] corresponde[m] a um estancamento temporal” (2002, p. 141). Logo, compreendemos que o lado esquerdo da ficha completa a ideia de buraco que tira as proteções do tempo e que ambos fazem alusão a um túmulo ou cripta. Considerando a terra como um dos principais símbolos apresentados nesse capítulo, temos seu significado relacionado à fecundidade e à regeneração, pois ela: “[d]á a luz a todos os seres, alimenta-os, depois recebe novamente deles o germe fecundo [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 879). Assim, ela dá a vida, mas também pode tirá-la. Se, primeiro, associarmos sua ideia à morte, a terra completa perfeitamente a ideia de túmulo – ou cripta – escondido no inconsciente daquele que nega seu próprio trauma. Ainda para Seligmann-Silva, “[...] a literatura é também uma porteira da cripta. Uma figura que tanto vem “de dentro” como está “fora”, diante da cripta, de costas para ela. [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 145-146). Tendo em vista que as criptas ou túmulos apenas dão a impressão de que o problema foi sanado, elas nos são apresentadas para que possam ser superadas pelo testemunho, ressuscitadas – através do segundo sentido atribuído ao símbolo terra, que é o de regeneração – e expostas, como a ponta da ficha sobrevivente e resistente à morte, ao esquecimento. Além disso, retoma o contexto histórico do campo de Terezin, ao ser mencionada a arte subterrânea como forma de testemunho de modo a contradizer o ato: enterrá-la não significa mais matá-la, mas regenerá-la em



# Revista Decifrar

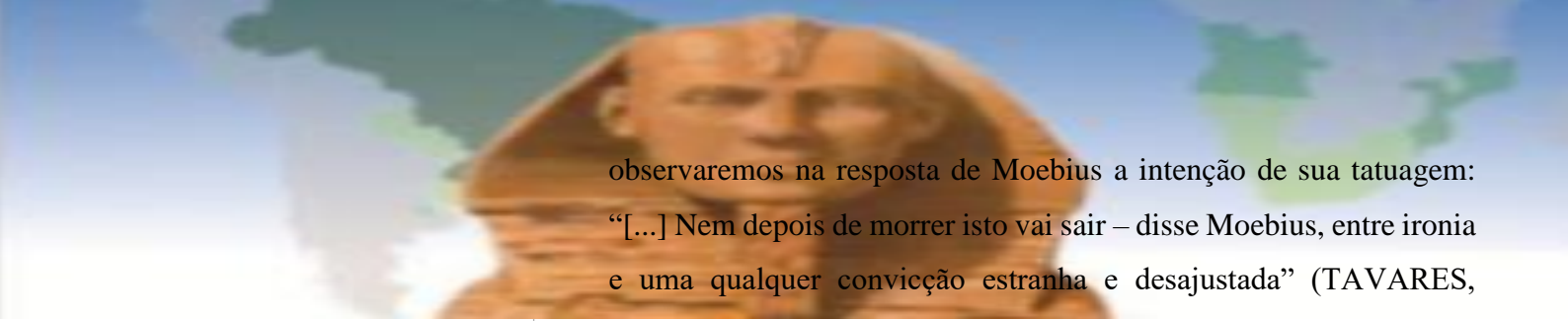
vol. 4, nº 8

memória para tempos futuros – regenerar a dor dos corações daqueles que por ali passaram por uma vivência repressiva e criaram obras referentes à morte.

Ademais, a impossibilidade de testemunho do Velho Terezin por meio de palavras é justificada com uma informação contida na ficha do arquivo: restavam nela algumas letras escritas – M, ST, A, AN, K: “Marius olhava para as letras sobreviventes como vestígios de palavras, de frases, mas mais do que isso, vestígios de uma intenção e de uma vontade.” (TAVARES, 2015, p. 175). Por mais que exista a vontade de testemunho, é considerável a impossibilidade ou dificuldade de executá-lo, restando, portanto, apenas resquícios de palavras que não se tornam frases completas.

Seligmann-Silva propõe-nos que o trauma apenas é superado quando testemunhado (2002, p. 150). Criando uma ponte com outro capítulo, “Os séculos XX”, em que Terezin conta a existência de homens-memória capazes de recordar acontecimentos de um século inteiro, podemos considerá-lo também como tal, quando ele adquire para si uma memória viva – com o nome que recebe e com o lugar onde mora – de modo a jamais superar suas recordações, uma vez que, quando algo é superado, tende a cair no esquecimento e a deixar de existir. Porém, quando essa memória é utilizada como um trabalho sobre o trauma, ela se repete diariamente e passa a ideia de segurança através da fuga da realidade.

Na verdade, o que o Velho Terezin pretendia mostrar a Marius e Hanna, ao levá-los a esse edifício em ruínas, era um muro, “um dos muitos muros que ainda permaneciam de pé; nesse muro estava a pauta de uma música” (TAVARES, 2015, p. 176). O muro nada mais é do que a representação do lugar físico do campo de concentração de Terezin. Além disso, ele pode sugerir que, malgrado a guerra tenha acabado, alguns muros continuam erguidos, porque a responsabilidade dos assassinatos não é propriamente da guerra, mas dos homens que a provocaram. O significado de seu símbolo é justamente a separação: “[...] separação entre irmãos exilados e os que ficaram; separação fronteira-propriedade entre nações, tribos, indivíduos; separação entre famílias...” (CHEVALIER;



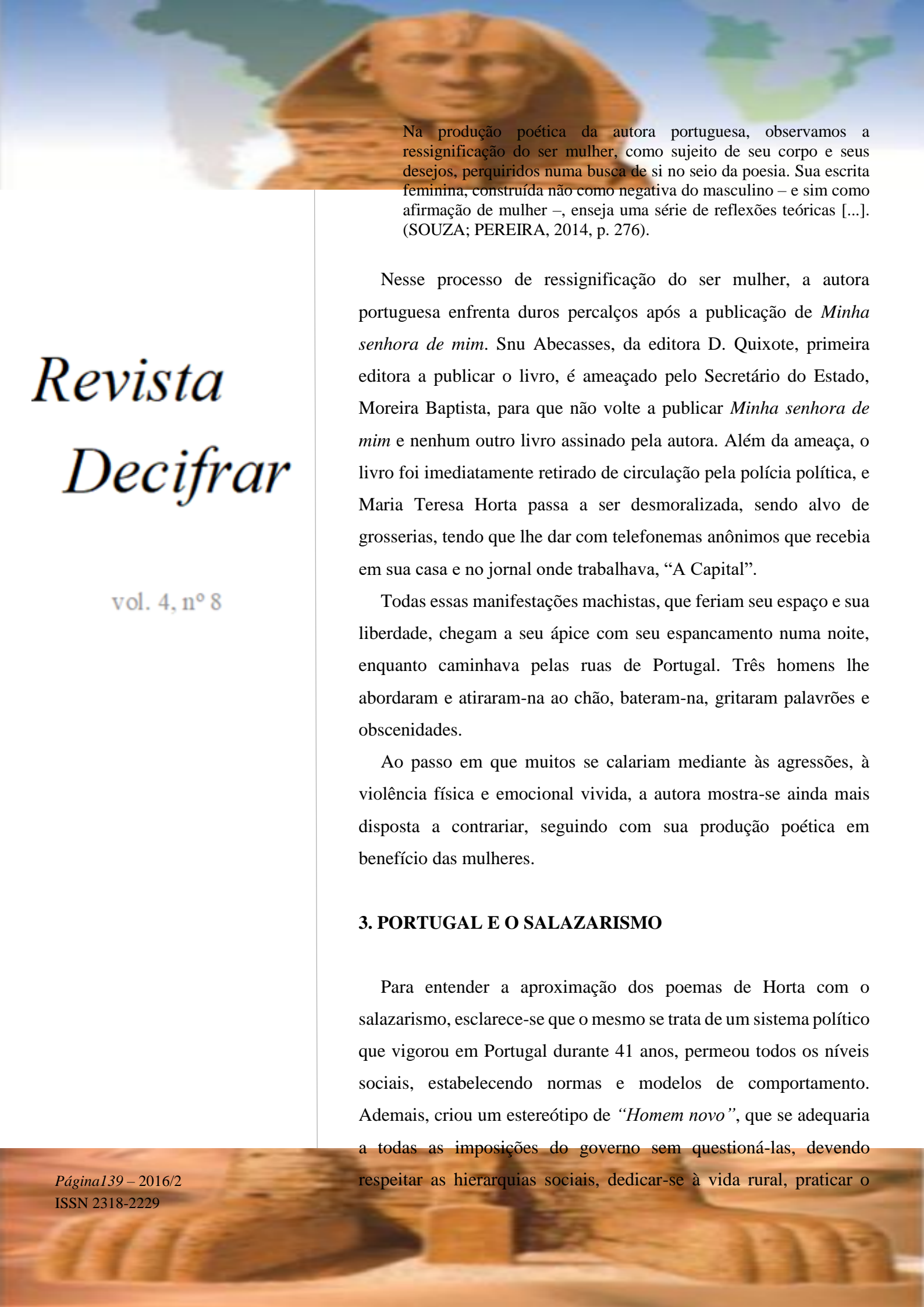
# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

GHEERBRANT, 2003, p. 626). Podemos entender, então, que a separação existe movida por um preconceito intrínseco à sociedade. Sabendo que no muro está transcrita a partitura de uma música, pode-se, ainda, pensar numa segunda interpretação, que consiste na perpetuação da arte produzida dentro do campo: morreriam os artistas, mas a sua arte permaneceria – “tinha um fragmento a menos; um pedaço de muro caíra” (TAVARES, 2015, p. 176). Caíra o ditador, mas com ele, muitos inocentes. Então, o muro admite significado duplo, visto que uma parte da partitura havia se perdido.

“Foi esta música – disse, de súbito, Terezin – que eu assobiei interminavelmente quando estive preso. É de uma grande utilidade, a música – acrescentou, de uma forma seca.” (TAVARES, 2015, p. 176). Recordamos, ainda, que a música do campo de Terezin era mecanismo midiático importantíssimo durante a ascensão do nazismo. Marius e Hanna compreenderam que aquela era a música que haviam escutado do lado de fora da porta do quarto de Terezin, ao ouvi-lo assobiando. O assobio completa a ideia presente nas *fichas do arquivo* e na *vertigem horizontal*. O capítulo todo nos leva à música. Através dela, temos a concretização do Velho como participante-condutor de uma ação, ao levá-los casualmente para passear: “[...] aquela música, então, se de facto não existisse, como ele desconfiava, reproduzida por completo em mais nenhum lado, estaria perdida para sempre – pois só ele a sabia de cor” (TAVARES, 2015, p. 177). Aqui, tem-se a percepção de Terezin convertida em melancolia, ao ser pensado que a música e, que, portanto, a memória dos que foram torturados nos campos de concentração, poderia morrer junto com ele – que tanto preza para a preservação. O Velho ainda afirma ser “pouco atrativa” e “tonta” a que cantarola, podendo fazer-nos crer numa associação ao elemento tranquilizador, além álibi no regime do holocausto, referindo-se também a si mesmo.

Disse-nos depois, logo a seguir, que não, que o que dizia não era certamente verdade, pois na prisão, como tinha dito já, ele não parava de assobiar esta música [...]. um guarda, um amigo, se assim se pode dizer, de tanto a ouvir também começou a cantarolar. [...] se ainda estiver vivo também se lembrará desta música, tenho a certeza. (TAVARES, 2015, p. 177).



# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Logo, é pensada a dualidade – quando ele explica mais uma vez para Hanna que só “duas” pessoas conhecem a música – como a representação da memória de dois lados da Guerra: de quem tortura e, de quem é torturado. Ambos são indispensáveis para a composição de uma memória coletiva do evento. Além disso, a negação pode fazer-nos crer que, na verdade, esse passado assombroso não será esquecido.

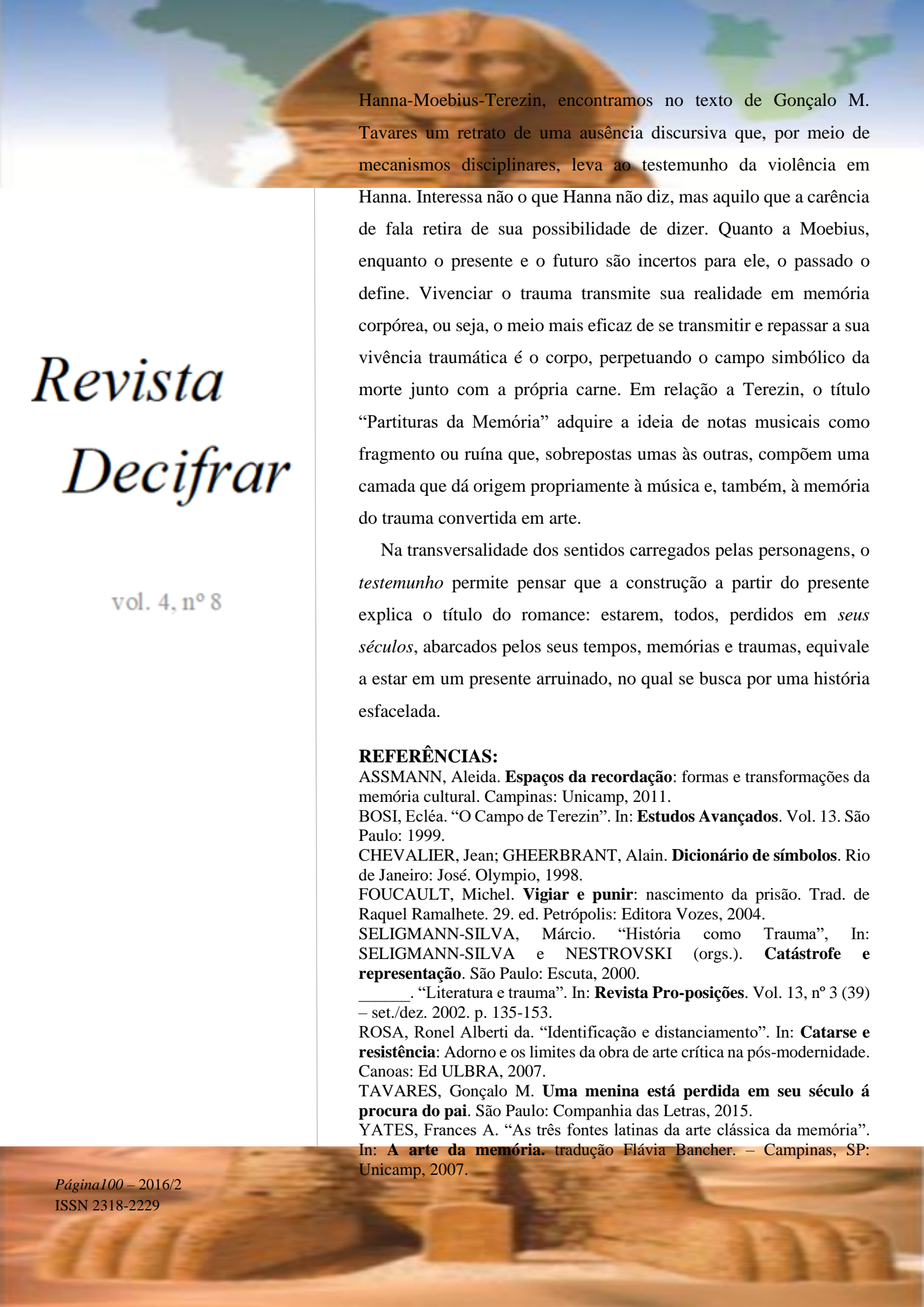
## 5. A PROPÓSITO DE UM FIM

Tomamos as palavras de Seligmann-Silva, para quem

[...] A literatura do testemunho apresenta um modo totalmente diverso de se relacionar com o passado. A sua tese central afirma a necessidade de se partir de um determinado “presente” para a elaboração do testemunho. A concepção linear do tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que, nesse modelo, diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico, ou em um hipertexto [...] (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 150)

Se encararmos as três personagens selecionadas como fragmentos de um tempo e de um espaço estilhaçados, poderemos desdobrar esse raciocínio sobre os objetos e sobre os espaços em que operam. Dessa forma, o romance estaria ensaiando a *topografia da memória* da catástrofe de que fala o pesquisador, isto é, descrevendo espaços e movimentos que ficaram alheios à história oficial e que ganham, agora, visibilidade. Nesse aspecto, acreditamos na possibilidade de ler a atitude das personagens no interior do livro à luz do *teor testemunhal*, pois não se trata de um retrato direto da catástrofe, mas de um trabalho literário que impõe uma disputa pelo discurso, isto é, uma disputa por quem narra a memória, mediada pela voz narrativa no momento em o sobrevivente não consegue traduzir os episódios do passado em discurso, de forma coesa e encadeada, devido ao trauma da perda.

Assim, enquanto Hanna traz a ideia das constantes inserções de um presente que solapa o passado e obnubila o trauma, sem trabalhá-lo, Moebius e Terezin recordam-no a contrapelo. Pela trajetória



# Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Hanna-Moebius-Terezin, encontramos no texto de Gonçalo M. Tavares um retrato de uma ausência discursiva que, por meio de mecanismos disciplinares, leva ao testemunho da violência em Hanna. Interessa não o que Hanna não diz, mas aquilo que a carência de fala retira de sua possibilidade de dizer. Quanto a Moebius, enquanto o presente e o futuro são incertos para ele, o passado o define. Vivenciar o trauma transmite sua realidade em memória corpórea, ou seja, o meio mais eficaz de se transmitir e repassar a sua vivência traumática é o corpo, perpetuando o campo simbólico da morte junto com a própria carne. Em relação a Terezin, o título “Partituras da Memória” adquire a ideia de notas musicais como fragmento ou ruína que, sobrepostas umas às outras, compõem uma camada que dá origem propriamente à música e, também, à memória do trauma convertida em arte.

Na transversalidade dos sentidos carregados pelas personagens, o *testemunho* permite pensar que a construção a partir do presente explica o título do romance: estarem, todos, perdidos em *seus séculos*, abarcados pelos seus tempos, memórias e traumas, equivale a estar em um presente arruinado, no qual se busca por uma história esfacelada.

## REFERÊNCIAS:

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.
- BOSI, Ecléa. “O Campo de Terezin”. In: **Estudos Avançados**. Vol. 13. São Paulo: 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. de Raquel Ramalhe. 29. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “História como Trauma”, In: SELIGMANN-SILVA e NESTROVSKI (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Literatura e trauma”. In: **Revista Pro-posições**. Vol. 13, nº 3 (39) – set./dez. 2002. p. 135-153.
- ROSA, Ronel Alberti da. “Identificação e distanciamento”. In: **Catarse e resistência**: Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós-modernidade. Canoas: Ed ULBRA, 2007.
- TAVARES, Gonçalo M. **Uma menina está perdida em seu século á procura do pai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- YATES, Frances A. “As três fontes latinas da arte clássica da memória”. In: **A arte da memória**. tradução Flávia Bancher. – Campinas, SP: Unicamp, 2007.