
LIVRE, NASCE O LIVRO: REFLEXÕES SOBRE A FICCIONALIDADE DA MEMÓRIA DA BARBÁRIE A PARTIR DE *UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI*, DE GONÇALO M. TAVARES

Constance von Krüger ¹

Resumo: O presente artigo tem o objetivo de articular argumentação teórica sobre memória e ficção a partir de elementos comumente elencados no pós-guerra. O escopo teórico, em linhas gerais, parte da conceituação de catástrofe, para Walter Benjamin; da aporia fundamental sobre a feitura de poesia após Auschwitz, de Theodor Adorno; e da potência do ineditismo como forma de resistência, por Hannah Arendt. Para fim de comprovação da articulação teórica, reconhece-se a memória da barbárie como potência ética e estética nos dias contemporâneos, o que pode ser verificado pelo exemplo literário nesse artigo elegido: o romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2015), do autor português Gonçalo M. Tavares.

Palavras-chave: Memória; ficção; literatura portuguesa contemporânea; Gonçalo M. Tavares.

Abstract: This article intends to articulate a theoretical argumentation about memory and fiction from elements commonly listed in the years after the war. The theoretical scope, in general lines, starts from Walter Benjamin's concept of catastrophe; from Theodor Adorno's fundamental aporia about poetry after Auschwitz; and from Hannah Arendt's power of novelty as a way of resistance. For verification purposes of the theoretical articulation, the ethical and aesthetic power, in the contemporary days, is recognized. This can be verified by the literary example in this article: Gonçalo M Tavares' romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2015).

Keywords: Memory; fiction; contemporary Portuguese literature; Gonçalo M. Tavares.

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. E-mail: tance_k@hotmail.com

I. DISPOSIÇÕES TEÓRICAS ACERCA DE: NARRAÇÃO, FICÇÃO E MEMÓRIA A PARTIR DA BARBÁRIE

A experiência do gesto político levado às últimas consequências é o que se pode convencionar chamar de barbárie. Etimologicamente, a palavra ‘barbárie’ tem como origem o termo grego *barbaros*, que advém da noção de que quem não era grego era forasteiro ou não civilizado. A política, como acusa a também etimologia grega, pressupõe a participação de sujeitos em um espaço público, em uma espécie de comunhão de atitudes que determinam os acontecimentos relativos àquela sociedade. Segundo Aristóteles, o homem participa naturalmente desse acontecimento citadino – a pólis: é, portanto, um animal político. A partir do estabelecimento de uma condição de exceção em relação ao cotidiano de uma sociedade, é comum que essa barbárie, em sua acepção moderna, apresente-se em forma de conflitos bélicos, em que o ser humano se torna mais uma ferramenta de batalha. A guerra, como exercício da política em seu extremo, entretanto, não se configura somente como tal: é também um aparecimento ético e estético. Ético porque implica no *ethos* humano, nos costumes tidos como favoráveis em uma perspectiva de conduta pessoal em relação ao restante da sociedade. E estético porque inaugura novas formas de sensibilidade e recepção de imagens: a *aisthesis* (percepção, sensação) é alterada a partir do contato com novas formas de apresentação da realidade, e do uso artístico que se faz de tais formas.

Walter Benjamin postulava que o presente era sempre catastrófico², mas que haveria uma catástrofe qualitativamente maior e mais devastadora que afetaria radicalmente o curso da História. Essa espécie de profecia, que Benjamin não viveu para ver, concretizou-se ainda na primeira metade do século XX. A Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) se apresentou, na história recente da humanidade, como o momento em que todas essas questões foram elevadas a novos expoentes – sobretudo com o evento da Shoah. Como se, após as trincheiras, os bombardeamentos e sobretudo os campos de concentração, toda uma nova cultura (em termos políticos, éticos e estéticos) fosse inaugurada. Se, antes, a historiografia tradicional, mimética e narrativa (e, sobretudo, relativa aos vencedores), não era mais concebível, a partir da ocorrência da barbárie essa impossibilidade se tornou mais evidente. Sendo assim, dado o prognóstico benjaminiano ressaltado por Seligmann-Silva (2003) e baseado em suas observações do Barroco e da Modernidade, torna-se clara a dialética da História como ruína: ela demanda e, ao mesmo tempo, resiste à sua reescritura. Entretanto, e é nessa ressalva que está a virada benjaminiana, a catástrofe não teria lado único. Como em sua obra como um todo, há uma tensão entre possibilidades múltiplas dos eventos, nun-

2 Seligmann-Silva (2003) reflete sobre a condição da catástrofe para Benjamin. Sucintamente, a catástrofe é o progresso e o progresso é a catástrofe. Para chegar a essa afirmação, o autor retoma o tratado benjaminiano sobre as alegorias e também sua teoria dos fragmentos, presentes em *Origem do Drama Trágico Alemão* (2013). Para além da dramaturgia, Walter Benjamin propõe a leitura da angústia do homem barroco como aquele para quem a vida se resume à produção do cadáver. Diante da fatalidade como destino absoluto, ou da iminência do trágico, o homem barroco se agarra à vida como gesto de tentativa de salvação. A perda irreparável não é mais um evento isolado, mas o sinal dos tempos, a constante que se impõe pesadamente sobre as cabeças modernas. A Paris em permanente destruição e construção é o símbolo maior da potência da ruína como elemento constitutivo dessa “efemeridade eterna”. Não há sensação de continuidade do tempo, mas sim de continuidade de destruições e reconstruções sucessivas. Por essa razão, Benjamin argutamente faz a associação entre progresso e catástrofe: em se pensando na catástrofe como o real e permanente, que tudo continue assim é a real catástrofe. O progresso, essa concepção que impele ao futuro e que ignora as fecundas ruínas, é a verdadeira catástrofe, portanto.

ca absolutos ou monológicos. Sendo assim, o cenário de destruição, para Benjamin, não é exclusivamente ruim. É também onde se observa a potência do novo, a interrupção no contínuo da opressão e também onde se vislumbra a única sobrevivente absoluta da barbárie: a língua. Paradoxalmente originada de uma falta, ela é também a única capaz de trazer o ocorrido de outrora para agora. Essa salvação é uma ruptura no contínuo da história – ou na catástrofe do progresso. Essa interrupção é também, portanto, pausa na opressão. As imagens congeladas nesse processo são imagens da memória, que, de tal modo, não representam, mas se apresentam – o que seria mais adequado a ideias estéticas e éticas, na esteira de Kant.

A memória, nesse sentido, não oferece um percurso, mas uma imagem – ou muitas imagens, que irrompem no presente por meio do trabalho do historiador e também pela ficcionalização narrativa. O historiador benjaminiano não assiste ao impossível contínuo da História, mas trabalha as irrupções da memória de diversos tempos e espaços, importando-se mais com as afinidades e semelhanças (à moda warburguiana³) e, desse modo, notando repetições. Com a produção literária, para além das inúmeras leituras filosóficas que foram feitas a partir da barbárie, nasce uma espécie de gênero, que vem confirmar a inflexão estética (e também ética e política) ocasionada pelo momento do horror: a literatura do pós-guerra.

A célebre aporia fundamental de Theodor Adorno, de 1949, de que escrever um poema após Auschwitz seria um ato bárbaro (ADORNO, 1998), acaba por se firmar como uma espécie de questionamento sobre como seria possível uma transcendência pela arte, de forma geral, após o mundo haver experimentado o horror absoluto em termos de desumanização. Walter Benjamin, a despeito de não haver presenciado o fenômeno editorial do pós-guerra, escreveu, ainda sobre a Primeira Guerra Mundial, que os soldados não voltavam do front aptos a narrar suas vivências, mas, sim, calados, como se o horror absoluto não fosse dizível – o que se observa nos ensaios “Experiência e Pobreza” (1933) e “O Narrador” (1936).

O então novo gênero literário surgido a partir da experiência estética da guerra propiciou reflexões sobre diversos temas caros à sobrevivência humana frente a estados de exceção, como a ideia de testemunho em contraponto⁴ à ficcionalização a partir do conhecimento “de fora” dessa realidade, e também sobre como seria a possibilidade de narrar um trauma – problema que está na esteira das reflexões de Benjamin. A segunda metade do século XX foi, em grande medida, marcada por essas questões. Um relato de testemunho como o de Primo Levi em *É isso um homem?* (1947) é uma forma de paradoxo, como aponta

3 Aby Warburg trabalha essa ideia de imagens recorrentes/sobreviventes, em especial as imagens das ninfas, em seu trabalho feito a partir de 1924: *Atlas Mnemosyne*, ou, como define, uma “história de fantasmas para pessoas adultas”.

4 Sobre essa suposta oposição, há que se pensar no “teor testemunhal” de uma obra – e nisso estão imbricadas questões como a ética da representação, a noção de verdade e o uso que se pode fazer entre os poderes da ficção e do fictício. Sobre essas questões, conferir Tununa Mercado (2009). Um exemplo da remanescente insolubilidade dessas questões é a obra ficcional que se passou por autobiográfica de Benjamin Wilkomirski, de grande valor estético e de aparente poder de convencimento, mas que não se sustenta em termos éticos após a descoberta da fraude – o que coloca em xeque as verdadeiras autobiografias de sobreviventes como passíveis de descrédito diante da constatação de que a ficcionalização por vezes é mais convincente do que a simples transmissão de memórias. Ainda sobre a noção de verdade, vale ressaltar a tríada proposta por Wolfgang Iser (1993): o real, o ficcional e o imaginário – em que se nota que o fictício não é necessariamente descolado da realidade: parece mais algo que poderia ter sido, mas não foi, pois é assentado em bases reais de contexto e verossimilhança.

Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz* (1998): o narrar seria, ao mesmo tempo, impossível e necessário. Como escreve Jeanne-Marie Gagnebin:

Se os soldados voltam “emudecidos” (...) das trincheiras, se Freud teve, na mesma época, de tratar um novo tipo de paciente, os “traumatizados” que não conseguiam contar de maneira tranquila, mas só tremer ou ter pesadelos, é porque as formas simbólicas da narração tradicional, comunicável e transmissível em palavras e ritmos compartilhados, frutos de uma elaboração paciente num longo processo comum, não dão mais conta da violência e da velocidade do vivido.

Isso não significa que não se possa procurar por outras formas de escrita, em particular literária, de outras formas narrativas e artísticas, certamente menos harmoniosas e totalizantes que as tradicionais, mas que Benjamin, com sua leitura de Kafka, Proust, Döblin ou do surrealismo francês, analisa e defende. Tampouco significa (...) que o silêncio seja por Benjamin justificado como solução. (GAGNEBIN, 2011, s/p)

Ao se pensar que uma sociedade adquire os traumas de uma guerra de forma coletiva⁵ – e não só os soldados do *front*, que, a se julgar pela data do contemporâneo, já não estão vivos – é de se imaginar que a Literatura apresente novas formas de contar uma história de forma ficcionalizada, mas prezando pelo índice ético-estético que a elaborou como expressão artística. Ou seja: pode-se pensar que na contemporaneidade, ainda, haja elaborações pós-traumáticas coletivas⁶, uma espécie de literatura do muito-após-a-guerra – mas em que a barbárie ainda atua como marca definitiva.

A pensadora alemã Hannah Arendt estabeleceu reflexões sobre poder, ética e a condição humana frente ao tempo marcado pelos acontecimentos políticos ocorridos no século XX, com destaque às experiências totalitárias ao redor do globo, e que circundaram a Segunda Guerra Mundial. Uma de suas reflexões sobre o homem que existe politicamente versa sobre a liberdade desse sujeito, definida a partir de seu próprio nascimento. Segundo a autora (ARENDR, 2010), a singularidade dos seres humanos faz com que o nascimento de cada pessoa seja a marca também da irrupção da novidade, e, junto a ela, da potência do ineditismo. Esse pensamento, verticalmente marcado pela condição da experiência da própria Arendt⁷, mostra-se como um esforço de resistência frente à barbárie constitutiva do período do pós-guerra na Europa e em todo o mundo. Em um esforço de analogia, pode-se pensar que também a cada obra literária sobre o espinhoso tema da barbárie, surge uma potência inédita que sinaliza liberdade.

5 Aqui se pode evocar a diferença entre vivência (sujeito) e experiência (sociedade).

6 Para Halbwachs (2006), a memória é essencialmente coletiva, constituída das vivências individuais. Todo o pensamento é social, por isso lembrar também o é.

7 A perseguição aos judeus ocorrida na Alemanha a partir da década de 1930, bem como o encarceramento que sofreu em 1933, fez com que a alemã judia Hannah Arendt emigrasse. A pensadora perdeu sua nacionalidade em 1937, por decisão do regime nazista. Ficou apátrida até 1951, quando recebeu a cidadania norte-americana.

II. A PROSA CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA COMO EXEMPLO E REFLEXÃO

A obra de um autor português contemporâneo pode ser lida como fenômeno influenciado por uma cultura de memória da barbárie, em que a História, direta ou indiretamente, apresenta-se como mote. Trata-se de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2015), de Gonçalo M. Tavares. Como afirma Arendt, novas existências humanas são novas formas políticas em potencial – e dessa afirmação decorre a proposta de análise aqui apresentada: a investigação de como a cultura do pós-guerra é suficientemente definidora de uma obra contemporânea vinda de Portugal. Para isso, em uma aposta benjaminiana, não se analisarão os fios teleológicos da influência, mas as irrupções desse estado bárbaro na contemporaneidade da obra.

O estado bélico do século XX, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, pode ser sentido em macro e microsferas. Por exemplo: as disputas virtuais de uma Guerra Fria foram aparições macro. Já a ascensão e consolidação de governos ditatoriais na Europa e na América Latina se mostraram como microestruturas de barbárie. Em especial: a perpetuação do Salazarismo, em Portugal, tem relação direta com a existência do Fascismo italiano e do Nazismo alemão – uma escalada conjunta do autoritarismo. De tal maneira, é de se notar que as guerras coloniais na África portuguesa – que objetivavam a descolonização de Portugal em países como Angola, Moçambique e Guiné – tenham surgido anos após a queda dos estados totalitários, precisamente nas décadas de 1960 e 1970. A Revolução dos Cravos, que marcou o fim do Salazarismo e a derrocada absoluta da colonização, deu-se em 1974. Não por acaso, o autor aqui abordado, Gonçalo M. Tavares, é português nascido em Angola. Havia nesse país uma colonização e ali habitavam pessoas oriundas ou descendentes de colonizadores lusitanos. Nascido em 1970, o autor “retornou” para Portugal – onde nunca havia estado – muito pequeno, em alguma data próxima à independência de Angola. Esse dado biográfico sobre o autor – ou essa descrição de sua microsfera política – pode funcionar como a justificativa para um estado de coisas que motiva grande parte de sua obra: além do romance aqui trabalhado, a temática do absurdo e da aridez da guerra e da barbárie é notada em outros textos de sua autoria.

A obra *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* já se anuncia no próprio título: é uma espécie de micronarrativa baseada no próprio enredo do romance. Essa metonímia da nomeação pode ser um indício de como toda a trama pode ser sintetizada nessa oração que evoca o tempo presente, gerúndio e que, em si, carrega algumas marcas: a personagem, sua desterritorialização, o tempo histórico como elemento inato a essa menina e a razão de ser de sua história pessoal – a busca pelo pai. O título do romance evoca ainda manchetes de jornais, cuja característica principal é fornecer a informação de forma decifrada e chamativa, a ponto de fazer o leitor compreender do que se trata a informação que ele, por sucesso da manchete lida, vorazmente consumirá. O texto-título de Tavares tem esse poder: informa e provoca, joga a isca que o leitor morderá, para, em seguida, ser fisgado para a macronarrativa em si. Cumpre dizer, porém, que aqui interessa essa forma pela evocação do tempo presente, como se a busca de uma criança por seu pai no pós-guerra

fosse ainda matéria contemporânea; o que reafirma questões como a atualidade da orfanidade após a barbárie.

O romance é estruturado em capítulos e subcapítulos, em uma fragmentação do percurso dos protagonistas. Em uma caminhada, supõe-se o ritmo: nesse caso, é determinado pelas “contaminações” ao longo da trajetória: outros passantes, personagens alegóricas, reflexões propostas pelo autor, pelo narrador e pelas personagens, paisagens, experiências e desconstruções são elementos fundantes da narrativa. A cada vez que o olhar se demora, um capítulo é inaugurado. Uma espécie de zoom é o que ocasiona os subcapítulos, como sendo possivelmente focalizações espaço-temporais que provocam o arroubo da atenção (seja ela das personagens, do autor ou do leitor).

O enredo se desenrola a partir do encontro de um adulto (Marius) com uma criança perdida (Hanna), portadora da “Trissomia do 21”, mais conhecida no Brasil como Síndrome de Down. Essa garota, desprotegida e quase incapaz de falar, aparece como uma forma de infância extrema, no sentido de que é o infante (*in-fans*) aquele que não tem domínio da palavra. O contato inicial de Marius e Hanna se revela uma aproximação entre dois humanos sem rumo, unidos primeiramente por um objetivo em comum: encontrar o pai de Hanna – necessidade revelada por ela por meio de fichas de comunicação. Mais profundamente, percebe-se a retroalimentação da curiosidade diante da existência alheia: como se, para Marius, não portador da Síndrome de Down, a menina fosse um território a ser percorrido, enquanto, para Hanna, Marius fosse algo extremamente curioso, em quem seus rasos olhos se demoravam. Na Alemanha, o homem se junta à menina na busca pelo pai que, sem palavras, ela reclama.

No trajeto tortuoso e confuso, são abordados temas relativos à sociedade que vive o pós-guerra: no capítulo 1 (“O hotel”) da parte II (“O Hotel”), lê-se:

(...) Pedi um quarto – duas camas. Era assim que ficávamos sempre.

Ela sorriu para Hanna. Hanna sorriu. Era tão fácil simpatizar com ela, por vezes demasiado fácil.

A senhora pôs a chave em cima do balcão. Uma chave normal a que estava presa uma pequena tábua de madeira com um nome. Fixei os olhos no nome do quarto.

– Os quartos têm um número? – perguntei.

– Só têm o nome. O hotel é pequeno, é fácil chegar lá. É depois deste longo corredor. Encontra rapidamente o quarto.

Olhei de novo para a placa de madeira. Não havia qualquer dúvida. O que estava escrito na placa de madeira era AUSCHWITZ.

– Este é o nome do quarto?

– Sim – respondeu ela.

– Não tem outro quarto?

– Temos outro vago. E com duas camas. Mas se é a questão do nome, não adianta muito.

E afastou-se para eu poder ver atrás dela o mapa dos quartos. Todos tinham o nome de um campo de concentração: TREBLINKA, DACHAU, MAUTHAUSEN-GUSEN.

Marius pensou em várias coisas ao mesmo tempo. Teve o impulso de virar as costas de imediato e de tirar Hanna dali, mas não o fez.

– Por que fazem isso?

– Porque podemos – respondeu a senhora, secamente. – Somos judeus. (TAVARES, 2015, p. 52-53)

A passagem reproduzida apresenta duas questões que são tão centrais quanto definidoras da literatura que Tavares promove nessa obra. A primeira é a existência de uma memória por parte da judia que atende as personagens no hotel: reclama-se autoridade sobre a própria vivência – como se, por ser integrante do grupo de sobreviventes da barbárie, a mulher adquirisse os direitos de fala do que acaba por se tornar História. A personagem de Tavares apresenta então um testemunho (ficcional, dada a criação do autor) que é livre de dados históricos, mas que mimetiza a fala de milhares de sobreviventes que reclamaram o papel de testemunhas.

A segunda questão é a variação do foco narrativo – elemento que se repetirá em toda a obra: há uma alternância entre a primeira pessoa do discurso, como em “pedi”, “ficávamos”, “eu ver” e a terceira pessoa do discurso, como em “Marius pensou”, “teve o impulso”, “não o fez”, como se a experiência contada nem sempre partisse de quem a vivenciou, mas também de um misterioso narrador-observador que atravessa o fluxo de consciência narrativo da personagem Marius.

A incapacidade verbal de Hanna pode também ser lida como a aporia do silêncio das testemunhas: diante da ausência paterna (essa simbologia patriarcal da proteção), a busca é silenciosa – assim como, para os que se viram diante da barbárie (essa promoção simbólica de orfandade), também não há palavras: é o conceito do “indizível”. De tal maneira, as testemunhas estariam no reino dos que não falam – os infantes. A etimologia de infância dá a ver o quanto a inocência está ligada à potência do silêncio, como se a linguagem aparecesse para macular o que é vivido pelos sentidos – e assim tornasse o homem mais propenso à diferenciação do mundo natural; e as suas palavras definitivamente seriam insuficientes para compensar – ou, ainda, poderiam tornar essas testemunhas mais próximas de seus algozes. A personagem Marius, de Tavares, estabelece uma reflexão sobre a infância de Hanna, pro-

jetando-a como a capacidade dos sentidos, como a possibilidade de satisfação da fisiologia antes do intelecto.

Era nisso então que eu pensava enquanto via na boca dela a luta entre a comida e a linguagem, entre o querer comer e o querer falar, entre uma necessidade, a da alimentação constante, e uma possibilidade de linguagem que nos distinguia em absoluto de qualquer outra coisa ou bicho. E era evidente para mim que, se a língua nos faltasse um dia, se desaparecesse, se fosse arrancada como Hanna temia, faria desaparecer em nós uma ânsia extrema e uma nostalgia não da fala correcta, bem pronunciada, mas muito mais do gosto, do sabor da comida, da satisfação fisiológica que a boca tira, ou rouba mesmo, de cada alimento. (TAVARES, 2015, p. 59-60)

Em se tratando da insuficiência da palavra para relatar o horror, surge uma das questões que deve ser superada por razões éticas, conforme Gagnebin aponta na esteira de Walter Benjamin, como já apontado. A partir dessa reflexão da (im)potência da palavra da testemunha, podem-se elencar outras aparições no romance que dialogam com a questão da memória e que carregam a palavra como chave central dessa construção. Um exemplo emblemático é o de Vitrius, um antiquário. A própria profissão é marca da relação íntima com a memória – o que Marius indica a partir da constatação de que as mãos que tocam objetos obsoletos (por si só a definição do trabalho do antiquário) não são as mesmas que tocavam os objetos em uso. Além disso, Vitrius perpetua uma prática de família: a de anotar números pares em ordem crescente. No cadernos destinados a esse fim, nas margens, constariam as datas da escrita – uma atitude racional por seu escopo, mas irracional por sua prática, que Vitrius (não por acaso apelidado de Dom Quixote) diz ser como uma “corrida de resistência”: sem objetivo, sem razão de ser:

Trata-se de resistir – insistiu – não há mais nada (...) Trata-se de ser um herdeiro à altura (...) Não se trata de fugir, de não querer saber. Trata-se de manter uma direcção, uma direcção individual. E só por isso resistimos. É por isso que estou aqui. E já lhe mostrei que, no mesmo dia em que o meu avô morreu, o meu pai retomou a série. Não se trata de indiferença ou de falta de ligação com o exterior – trata-se simplesmente de continuar, apenas continuar. (TAVARES, 2015, p. 107-110)

Outro exemplo está no próprio Marius em relação a Hanna: desfazendo-se das fichas de comunicação da menina pelo caminho em que faziam, comparam-se a Hansel e Gretel (João e Maria), que marcam a trajetória para se sentirem seguros – índice pungente da incorporação da memória como marca identitária ou de pertencimento. Há um exemplo extremo do entrecruzamento entre identidade e memória por meio da palavra na passagem em que a personagem Noebius apresenta suas costas e sua teoria. Na pele, tem inúmeras tatuagens com a palavra ‘judeu’ em diversos idiomas, formando uma cartografia linguística com um só termo. Segundo ele, tendo as costas já “ocupadas”, não haveria espaço para a contagem póstuma que era feita por assassinos de judeus.

Outra força da palavra – nesse caso, oral – é na prática chamada de “os sete séculos XX”: sete judeus encarregados de saberem a história perfeitamente, com todos os detalhes necessários, para reconstruir a experiência de seu povo na Shoah. Eles deveriam, cada um, repassar a história a outros sete que tivessem boa memória e que fossem discretos – assim, a história dos judeus não dependeria de suportes físicos (documentos, fotografias) e assim poderia ser perpetuada pelos anos.

Todas essas passagens retiradas de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* mostram possibilidades reflexivas ensejadas pela experiência coletiva da barbárie – ainda que em um romance temporalmente distante do evento em si. A obra leva o texto ao encontro do contexto que a inspirou por meio da palavra, como que reivindicando a atualidade do tema, tocado e enredado pela memória. Ainda: demonstra a dimensão ética do compromisso com a memória coletiva traumática, como aponta Martins (2007): “Impedir o esquecimento, sobretudo o cúmplice e omissor, é uma das missões mais sublimes da reflexão histórica (...) preservar a distância crítica e a pedagogia da humanidade e como padrão máximo de justiça” (MARTINS, 2007, p. 44); sem o descuido do limite de “resistência ao simbólico” (CANGI, 2003, p. 170-171).

Ao final do romance, Marius solta finalmente a mão de Hanna, em meio a uma multidão que grita palavras de ordem. Eles não encontraram o pai da menina, mas o adulto não se sente mais o condutor da inocência infante – é na coletividade que se separa do silêncio e se torna parte da resistência: livre e aos berros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, H. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo e revisão técnica e apresentação de Adriano Correia. 11a. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.
- _____. Infância em Berlim. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 71-142. (Obras Escolhidas II).
- _____. O Narrador. In: _____. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- _____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. Pequenos trechos sobre Arte. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 274-277. (Obras Escolhidas II).
- _____. Prólogo epistemológico-crítico. In: _____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 15-47.
- CANGI, Adrian. Imagens do horror. Paixões tristes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003, p. 141-171.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Narração e silêncio: O mutismo da literatura de testemunho (Réplica). *Ilustríssima* (Folha de São Paulo), 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1707201106.htm>. Acesso em 14 nov. 2019.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006, p. 29-70.
- ISER, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- MARTINS, Estevão C. de Rezende. O enigma do passado: construção social da memória histórica. *Textos de História*, v. 15, n. 1/2, p. 35-48, 2007. Disponível em: http://www.unb.br/ih/novo_portal/

portal_his/pos_graduacao/arquivos/revista/volume_15_1_e_2/por_partes/textos_de_historia_3.pdf; Acesso em 08 jul. 2009.

MERCADO, Tununa. Testemunha, Verdade e literatura. In: GALLE, Helmut (et al.). (Orgs.) *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH-USP, 2009, p. 31-36.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, Sp: Ed. da Unicamp, 2003, p. 391-417.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. In: _____. *Gesammelte Schriften II-I*. Editado por Martin Warnke e Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag, 2000. 2. Aufl. 2002. Versão castelhana (de Fernando Checa): *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquim Chamorro Melke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

