

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LETICIA CARVALHO DE QUADROS SCHUHLI

HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE: UMA ANÁLISE DO ROMANCE  
*UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI,*  
DE GONÇALO M. TAVARES

CURITIBA

2020

LETICIA CARVALHO DE QUADROS SCHUHLI

HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE: UMA ANÁLISE DO ROMANCE  
*UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI,*  
DE GONÇALO M. TAVARES

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Patrícia da Silva Cardoso.

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR -  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira - CRB 9/1607

Schuhli, Letícia Carvalho de Quadros

História, memória e identidade : uma análise do romance Uma menina esta perdida no seu século à procura do pai, de Gonçalo M. Tavares. / Letícia Carvalho de Quadros Schuhli. - Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patrícia da Silva Cardoso

1. Tavares, Gonçalo M., 1970- - Crítica e interpretação. 2. Literatura portuguesa - História e crítica. 3. Memória. 4. Identidade. I. Cardoso, Patrícia da Silva, 1964-. II. Título.

CDD - 869.342



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

**ATA Nº1011**

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE Mestrado PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia vinte e nove de maio de dois mil e vinte às 14:30 horas, na sala vídeo-conferência, R. General Carneiro, nº 460 - Ed. D. Pedro I, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestranda **LETÍCIA CARVALHO DE QUADROS SCHUHLLI**, intitulada: **História, memória e identidade: uma análise do romance Uma menina está perdida no seu século à procura do pai, de Gonçalo M. Tavares**, sob orientação da Profa. Dra. PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), ROSANA APOLONIA HARMUCH (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA), GABRIEL DORIA RACHWAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 29 de Maio de 2020.

Assinatura Eletrônica

09/06/2020 15:01:51.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

10/06/2020 10:47:51.0

ROSANA APOLONIA HARMUCH

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

Assinatura Eletrônica

09/06/2020 14:29:56.0

GABRIEL DORIA RACHWAL

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 43173

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 43173



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LETÍCIA CARVALHO DE QUADROS SCHUHLI** intitulada: **História, memória e identidade: uma análise do romance Uma menina está perdida no seu século à procura do pai, de Gonçalo M. Tavares**, sob orientação da Profa. Dra. PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Maio de 2020.

Assinatura Eletrônica

09/06/2020 15:01:51.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

10/06/2020 10:47:51.0

ROSANA APOLONIA HARMUCH

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

Assinatura Eletrônica

09/06/2020 14:29:56.0

GABRIEL DORIA RACHWAL

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

---

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.  
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 43173

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 43173

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, princípio e fim de tudo o que faço, pelo dom da vida.

À professora Patrícia da Silva Cardoso, por tanta ajuda, paciência e compreensão. Graças a sua atenção constante é que hoje consigo finalizar essa dissertação.

Aos professores Rosana Apolonia Harmuch e Gabriel Rachwal pelas contribuições dadas ao meu trabalho no exame de qualificação.

Ao CNPQ e a CAPES pelas bolsas concedidas, que tornaram possível o desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus pais, por sempre me incentivarem a estudar, sem a sua ajuda eu não estaria concluindo o mestrado.

Ao meu filho, Francisco Isidoro, que com o seu sorriso e a sua doçura própria de criança foi a minha motivação constante.

De forma especial, ao meu marido, que com todo o amor, paciência e carinho, me deu todo o apoio e ajuda necessários para que eu conseguisse finalizar a dissertação.

## RESUMO

Neste trabalho analisamos o romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2015), de Gonçalo M. Tavares. Neste romance, temos uma menina de quatorze anos com síndrome de Down como personagem principal, acompanhada por Marius, que se torna seu protetor. O romance se constitui de encontros entre essas duas personagens e as demais. Se passa em um contexto identificável como o do pós-ssegunda guerra, mas apresenta-nos uma realidade diferente da histórica, e para isso se serve de alguns elementos insólitos. Para a análise do romance, dividimos o nosso trabalho em cinco capítulos: Gonçalo M. Tavares e a literatura portuguesa contemporânea, no qual refletimos sobre as tendências presentes nesta literatura, aspectos característicos da escrita de Gonçalo M. Tavares, e como ele se aproxima ou se afasta da literatura portuguesa atual. Antes dos demais capítulos, discorreremos brevemente a respeito do insólito, visto que esse termo aparecerá recorrentemente nos demais capítulos, pois o romance como um todo é estruturado de maneira insólita. Em seguida, como o romance por nós estudado tem como contexto o pós-guerra, dedicamos um capítulo para comparação entre o que os relatos historiográficos nos falam sobre o pós-guerra e o que nos é apresentado pelo romance. Neste capítulo duas obras foram fundamentais: *Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945* (2011), de Tony Judt, e *Continente selvagem: o caos na Europa depois da Segunda Guerra Mundial* (2017), de Keith Lowe. Além disso, no romance os judeus têm uma relação fortíssima com a memória. Por isso, no terceiro capítulo deste trabalho intitulado Os judeus e a memória, fizemos uma breve reflexão teórica sobre a memória, tendo por base autores como Pollak (1992) e Motta (2003); sobre a relação dos judeus com ela, em que nos auxiliaram os trabalhos de Szuchman (2006) e Nascimento (2007), e analisamos de que forma os personagens judeus do romance a concebem. Em parte relacionada à questão memorialística está a identidade, e dedicamos o quarto capítulo a esse tema. Primeiramente, também fizemos uma análise da teoria de Hall (2006). Em seguida, ao falarmos sobre como a identidade era concebida durante e após a guerra, foram fundamentais os seguintes autores: Pfeffer e Geber (2017), e Spiering e Wintle (2011). Depois disso analisamos a identidade dos personagens do romance. Por fim, nosso último capítulo trata da instância narrativa. Seguindo a estrutura dos capítulos anteriores, esta reflexão teórica teve como base Dal Farra (1978) e Booth (1980). Por fim, analisamos a instância narrativa no romance, e qual o papel que ela exerce neste trabalho interpretativo.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares. Insólito. Memória. Identidade. Instância narrativa.

## ABSTRACT

In this work we analyze the novel *A girl is lost in her century looking for her father* (2015), by Gonçalo M. Tavares. In this novel, we have a fourteen-year-old girl with Down syndrome as the main character, accompanied by Marius, who becomes her protector. The novel consists of encounters between these two characters and the others. It takes place in a post-war context, but it presents us with a different reality from the historical one, and for that it uses some unusual elements. For the analysis of the novel, we divided our work into five chapters: Gonçalo M. Tavares and contemporary Portuguese literature, in which we reflect on the trends present in this literature, characteristic aspects of Gonçalo M. Tavares' writing, and how he approaches or moves away from current Portuguese literature. Before the other chapters, we spoke briefly about the unusual, since this term will appear repeatedly in the other chapters, because the novel as a whole is structured in an unusual way. Then, as the novel we studied has a post-war context, we devote a chapter for comparison between what the historiographical reports tell us about the post-war and what is presented to us by the novel. In this chapter, two works were fundamental: *Post-war: a history of Europe since 1945* (2011), by Tony Judt, and *Savage continent: Europe in the Aftermath of World War II* (2017), by Keith Lowe. Furthermore, in the novel Jews have a very strong relationship with memory. Therefore, in the third chapter of this work entitled *The Jews and memory*, we made a brief theoretical reflection on memory, based on authors such as Pollak (1992) and Motta (2003); about the relationship of the Jews with her, in which the works of Szuchman (2006) and Nascimento (2007) helped us, and we analyzed how the Jewish characters in the novel conceive it. Partly related to the memorialistic issue is identity, and we dedicate the fourth chapter to talk about this topic. First, we also did an analysis of Hall's theory (2006). Then, when talking about how identity was conceived during and after the war, the following authors were fundamental: Pfeffer and Geber (2017), and Spiering and Wintle (2011). After that we analyzed the identity of the characters in the novel. Finally, our last chapter deals with the narrative instance. Following the structure of the previous chapters, this theoretical reflection was based on Dal Farra (1978) and Booth (1980). Finally, we analyze the narrative instance in the novel, and what role it plays in this interpretative work.

Key-words: Gonçalo M. Tavares. Unusual. Memory. Identity. Narrative instance.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>2</b>	<b>GONÇALO M. TAVARES E A LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA</b>	13
2.1	INSÓLITO	26
<b>3</b>	<b>O QUE A HISTORIOGRAFIA RELATA SOBRE O PÓS-GUERRA E UMA COMPARAÇÃO COM O QUE O ROMANCE NOS APRESENTA</b>	27
<b>4</b>	<b>OS JUDEUS E A MEMÓRIA</b>	46
4.1	A PERSEGUIÇÃO AOS JUDEUS E À SUA HISTÓRIA NO PÓS-GUERRA	46
4.2	A MEMÓRIA	54
<b>5</b>	<b>IDENTIDADE</b>	67
5.1	IDENTIDADE DURANTE E APÓS A SEGUNDA GUERRA	72
5.2	ANÁLISE DA IDENTIDADE PRESENTE NO ENREDO DO ROMANCE	79
5.2.1	Hanna	79
5.2.2	Marius	83
5.2.3	Josef Berman	88
5.2.4	Fried Stamm	89
5.2.5	Raffaela e Moebius	92
5.2.6	Vitrius	94
5.2.7	Velho Terezin	98
5.2.8	Os Sete Séculos XX	99
5.2.9	Agam Josh	102
<b>6</b>	<b>NARRADOR</b>	106
6.1	BREVE REFLEXÃO TEÓRICA	106
6.2	A INSTÂNCIA NARRATIVA EM <i>UMA MENINA ESTÁ PERDIDA EM SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI</i>	110
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	130
	<b>REFERÊNCIAS</b>	135

## 1 INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, teremos como objeto de estudo o romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2015), de Gonçalo M. Tavares. Trata-se de um romance com uma configuração peculiar principalmente em matéria de construção do enredo e de apresentação das personagens, cujos comportamentos revelam o insólito presente no romance. A indefinição é um eixo comum de todos os elementos, na maior parte do texto, pois quando consideramos o enredo, além da falta de linearidade, não temos uma história que tem seu final consolidado: o romance acaba da mesma forma que começou; ficamos sabendo muito pouco a respeito dos personagens, pois a forma como o enredo se desenvolve faz com que não tenhamos uma visão aprofundada sobre nenhum deles; o tempo é indefinido e o espaço só se define quando a dupla principal se dirige a Berlim: ao leitor não é informado o ponto de partida dos dois e para onde foram depois. E a própria instância narrativa contribui para essa indefinição. Nessa obra, a personagem Hanna, uma menina de quatorze anos, que tem síndrome de Down, está perdida na Alemanha no contexto do pós-guerra. Ela é encontrada na rua por Marius, que é um fugitivo, mas não ficamos sabendo qual é o motivo da sua fuga. Este homem passa a cuidar dela e ajudá-la em sua procura. A importância de tal personagem deriva ainda do fato de ser ele um dos narradores da obra, posição que divide com um narrador em terceira pessoa. Em todo o romance o que temos é o encontro desses dois personagens com os demais. Não há aqui uma narrativa linear, mas uma narrativa que se desenvolve a partir desses encontros. Não temos uma apresentação dos personagens: eles se tornam conhecidos para nós na medida em que se encontram e se relacionam com essa dupla. Os encontros entre os personagens constituem boa parte do romance, visto que é a partir desses encontros que o leitor conhece os personagens e as histórias de cada um. O romance não segue, portanto, a estrutura de uma história tradicional, com início, meio e fim na construção do enredo. Há dois capítulos que, em um primeiro momento, poderiam ser entendidos como móveis dentro do romance. São eles os capítulos O olho (parte cinco), e Um pesadelo (parte sete), que poderiam estar em outro lugar no romance sem uma mudança significativa para o enredo de forma geral. São reflexões de Marius, que nos servem para termos mais contato com esse personagem, que contribuem para a interpretação do texto, e não diretamente para o

desenvolvimento geral da trama. No capítulo “O olho”, Marius lembra de um menino que, ao comer um pedaço de pão, ia dando nome ao que ele imaginava ver no pedaço de pão que restava. Por fim, quando sobrou apenas um círculo, chamou-o de olho. E logo após nomeá-lo, comeu esse último pedaço. Marius nos diz que o menino só estava preocupado em avançar, em dar novos nomes ao pedaço de pão restante, até que não restou mais nada. Este capítulo é mais uma amostra da preocupação que move a vida de Marius: avançar. Já no capítulo “Um pesadelo”, Marius vê em sonhos um grupo de crianças, todas portadoras de síndrome de down, que dirigem-se para um local proibido. Lá, elas escavam incessantemente até encontrarem uma igreja. Depois do trabalho terminado, as crianças e a igreja são engolidas, por assim dizer, pela terra. Já este capítulo é uma imagem de armadilha, e nos remete ao que Josef Berman, que tinha fotos de muitas pessoas portadoras de síndrome de down, poderia fazer para conseguir essas fotos. Mas veremos que a localização desses dois capítulos no romance contribui com o aspecto interpretativo.

Primeiramente, no capítulo dois, apresentamos um breve panorama sobre a literatura portuguesa contemporânea, quais as tendências presentes nas produções atuais, e qual papel Gonçalo Tavares possui nessa literatura. Além disso, falamos um pouco sobre quais as características da literatura contemporânea que aparecem na obra do autor, e também sobre alguns traços marcantes da sua produção literária, que inclusive se destacam no romance aqui estudado. Nesse capítulo, utilizamos como referências alguns artigos da área que tratam destes assuntos.<sup>1</sup>

Com base em nossa leitura do romance, estabelecemos alguns pontos de análise. Por se tratar de uma obra ambientada no pós-guerra, no terceiro capítulo fizemos uma breve análise do que a historiografia relata sobre esse período, comparando com o que nos é apresentado no romance. Nessa análise, utilizamos as

---

1 São eles: *Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea* (BRIDI, 2005); *Gonçalo M. Tavares e a escrita da leitura* (MOREIRA, 2014); *Reescrita da memória intertextual e dos géneros narrativos em autores portugueses contemporâneos* (MARTINS, 2011); *Gonçalo Tavares: o filho mais desenvolvido de Álvaro de Campos? Convocação de textos* (PINTO, 2010), entre outros. Além disso, foram muito importantes alguns trabalhos encontrados que tem como objeto de análise o romance aqui estudado. São eles: *Lugares da catástrofe: três espaços do horror em Gonçalo M. Tavares* (BELTRÃO; FERREIRA; MOURA, 2016); *À procura da palavra: silêncios* (TOFALINI; AMARAL, 2018); *Olhares descentrados na contemporaneidade: os anormais em Gonçalo M. Tavares e Lídia Jorge* (HAMPEL, 2017); *Errância e lembrança em Uma menina está perdida no seu século à procura do pai, de Gonçalo M. Tavares* (BUENO, 2017); *Subversões perversas da escrita: espaço e corpo, testemunhos em Gonçalo M. Tavares* (MOURA, 2018) e *Untimeliness, Recognition and Respect in the Work of Gonçalo Tavares* (BUESCU, 2017).

obras: *Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945* (2011), de Tony Judt, e *Continente selvagem: o caos na Europa depois da Segunda Guerra Mundial* (2017), de Keith Lowe. Há semelhanças e diferenças entre o relato historiográfico e o romance que nos interessam. Pensamos que essa comparação é necessária porque na obra literária o que temos é uma realidade alternativa em relação à realidade histórica do período posterior à guerra. Por isso, os relatos historiográficos se tornam aqui importantes para estabelecermos essa comparação. Além disso, nesse capítulo descrevemos brevemente o termo insólito, já que interpretamos o romance desta forma. Nessa obra temos a presença de alguns elementos que causam estranheza ao leitor, e contribuem para reafirmar essa realidade alternativa que o romance apresenta. Através do insólito e também dos dados que diferem do que nos é apresentado historicamente, o autor nos coloca diante de uma obra que transfigura o dado histórico, como veremos no capítulo dedicado a este assunto.

Como alguns personagens do romance são judeus e tanto em seu comportamento como na sua própria apresentação esse insólito está presente de forma bem marcada, dedicamos o quarto capítulo à análise desses personagens. No enredo, todos os judeus possuem uma relação fortíssima com a memória do povo judaico, e por isso iniciamos o capítulo com reflexões teóricas sobre a memória, tendo por base autores como Pollak (1992), Motta (2003) e Achard (1999). Sobre a relação que o povo judeu de forma geral possui com a memória, as reflexões dos seguintes autores foram importantes: Szuchman (2006) e Nascimento (2007). Por fim, discorreremos ligação que esses personagens possuem com a memória no romance.

Em seguida, nosso foco se torna a questão da identidade, visto que esse é um tema importante nesse contexto histórico, e o romance não se omite sobre isso. Primeiro, refletimos sobre o próprio conceito de identidade, como ela é formada, quais são os tipos de identidade existentes, se cada pessoa possui uma única identidade, entre outros aspectos. Para isso, foram fundamentais os seguintes autores: Hall, (2006) e Silva; Hall; Woodward, (2009). Em seguida, para estabelecermos um comparativo com o romance, novamente recorreremos à historiografia para sabermos como a identidade era construída durante e após a segunda guerra. A base teórica aqui foram alguns artigos científicos sobre o

assunto.<sup>2</sup> Com base nisso, nossa análise dirigiu-se para o romance, para vermos como esse tema foi desenvolvido no enredo, qual é a identidade dos personagens, se há uma identidade definida para cada um deles, e em que ela se baseia.

Por fim, analisaremos a instância narrativa. Veremos como ela se apresenta no romance, qual a sua configuração, e como ela contribui para a interpretação que podemos dar ao romance.

## 2 GONÇALO M. TAVARES E A LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Antes de iniciarmos o nosso trabalho de análise, consideramos importante falarmos um pouco a respeito do contexto atual da literatura portuguesa, sobre algumas de suas tendências, e, em meio a elas, sobre o autor do romance que aqui estudaremos, Gonçalo M. Tavares. Assim, poderemos perceber em que medida a obra aqui analisada se aproxima ou se afasta das demais obras da literatura contemporânea portuguesa e quais traços característicos da escrita do autor nela se destacam.

Em primeiro lugar, Gonçalo Tavares já é considerado um dos grandes autores do cenário português contemporâneo:

Ninguém me perguntou, mas, se perguntassem, não teria a menor dúvida para apontar os grandes escritores portugueses do século XXI: José Saramago, Lobo Antunes, Lídia Jorge, José Luís Peixoto, Valter Hugo Mãe e Gonçalo Tavares. (TUTIKIAN, 2017, p.8).

Por isso, dedicarmos nossa atenção a uma de suas obras já se justifica em parte por ser uma produção de um autor renomado atualmente. Porém, se considerarmos a recepção do público, a obra não está entre as melhores obras do autor, como podemos ver em algumas resenhas jornalísticas:

O resultado é uma narrativa estranha, em permanente construção, dando a impressão de que o escritor – como o narrador, como a menina – não sabe o que vai acontecer na página seguinte. É uma aposta de êxito incerto, e

---

<sup>2</sup> São eles: Poder militar e identidade de grupo na segunda guerra mundial: a experiência histórica da psiquiatria militar brasileira. (OLIVEIRA, 2001); Judaísmo: a identidade que sobreviveu a propaganda nazista (PFEFFER; GEBER, 2017) e European Identity and the Second World War. (SPIERING; WINTLE, 2011).

talvez por isso o livro tenha recebido algumas críticas negativas em Portugal. (TRIGO, 2016).

Mas consideramos que essa aparência de incompletude que muitos percebem no livro não é um defeito, como se fosse algo produzido involuntariamente pelo autor, e sim, que é algo proposital. Por isso, não consideramos que isso seja o suficiente para que a obra seja classificada como ruim. Mais adiante, em meio à análise do romance, retornaremos a essa questão.

Veremos que em alguns aspectos Gonçalo aproxima-se do que está em voga na literatura portuguesa atual, e se distancia em outros. Por isso, falaremos agora sobre algumas características da produção literária portuguesa contemporânea.

De forma geral, há traços que permeiam toda a literatura contemporânea, e por isso influenciam também a portuguesa:

Fruto da globalização, das novas tecnologias, essa literatura que marca os nossos panoramas literários, seja no continente europeu, no americano ou no africano, é um reflexo de um mundo em profunda mutação, no qual as mentes e os corpos se expõem ao domínio da ciência e da tecnologia, integrando-as no seu foro interno. Assim, a literatura contemporânea põe em cena personagens híbridos, homens-máquinas, máquinas antropomórficas, oferecendo-nos uma visão do futuro que nos atemoriza. A violência político-religiosa, que marca profundamente as nossas sociedades, especialmente desde o 11 de Setembro, percorre uma literatura *catarsis* para as nossas angústias, em que o medo da morte, que tínhamos conseguido eufemizar, volta brutalmente, através da consciência de que esta se pode sobrepor às estruturas sociais, que tinham como objetivo mantê-la a distância, e se revelam impotentes perante a força do tsunami que nos assola, particularmente na Europa. (BINET; ANGELINI, 2016, p.447).

A transformação pela qual o mundo está passando reflete-se na literatura de diversas formas. Cada autor manifesta esta constante mutação através de características bem particulares. Apesar de serem trabalhados de formas diferentes por cada autor, há temas que se tornam recorrentes em muitas obras:

Uma outra tendência parece caracterizar parte da produção atual que consideramos hipercontemporânea, isto é, a que foi escrita a partir do ano 2000: um intimismo que simula um voltar as costas a um mundo que é só dispersão e ausência de sentido. A busca de raízes, que a globalização tem tendência a tornar incertas; o mundo virtual que toma o lugar de uma realidade da qual se prefere fugir; a comunicação em tempo real, que influencia o tempo do romance; a multiplicidade das vozes que criam uma narrativa na qual é possível escolher diversos caminhos, sem que o autor opte claramente por uma via, deixam por vezes o leitor num estado de perplexidade quanto aos sentidos a serem percorridos no texto. (BINET; ANGELINI, 2016, p.447).

A multiplicidade de vozes narrativas é uma característica que aparece na obra que aqui estudaremos. Em alguns momentos não sabemos quem é que está narrando. Há uma indefinição que perpassa todo o romance e elementos que nos causam estranheza, como o enredo que não apresenta linearidade, o comportamento dos personagens, que destoa do que se tem por um comportamento normal etc. Não sabemos por quais caminhos o narrador (que muda durante o texto, intercalando entre um narrador em terceira pessoa e Marius), vai nos guiar, em direção a qual desfecho. Segundo declarações do próprio Gonçalo Tavares em uma entrevista, essas são escolhas suas:

Provocar o estranhamento constitui-se no modo de intervenção deste escritor: “Alguém ficar intrigado é, julgo eu, um ganho. Há uma satisfação diferente quando se entende tudo por completo ou quando se entende em parte, e a parte que falta provoca mudanças, curiosidade, etc” (TAVARES, 2004, apud PINTO, 2010, p. 35).

Outro ponto comum nas produções da literatura portuguesa atual é o diálogo com a historiografia:

O romance português entrou na fase do “regresso à História enquanto matéria ficcional de eleição”: José Saramago, Lobo Antunes, Lídia Jorge, Almeida Faria, Mário de Carvalho e muitos outros. Uma revisão da história, crítica, é claro, com ajustes de contas que tinham que se fazer, também é claro, e o romance português partiu para a investigação de Portugal. O romance português escreve e reescreve Portugal. (PINTO, 2010, p.33).

O diálogo se dá com a história de Portugal na maior parte das obras dos autores portugueses, seja em tom de crítica, ou apenas de reflexão sobre determinados fatos históricos. Como nos diz Tutikian (2017), nas obras da literatura portuguesa contemporânea o “resgate do passado se faz pela paródia, pela ironia, pelo carnaval. Aí estão Lobo Antunes, Lídia Jorge, Eduarda Dionísio, Almeida Faria.” (TUTIKIAN, 2017, p. 17).

No caso de *Uma menina*, podemos dizer que o resgate do histórico não se dá através de paródia, nem de ironia, mas sim através do insólito, que aparece no romance através de comportamentos incomuns dos personagens, da indefinição do próprio enredo, já citada anteriormente etc. Mais adiante faremos uma breve reflexão sobre esse conceito e sobre como ele é utilizado no romance *Uma menina*. Continuando a falar sobre a literatura portuguesa contemporânea, outro traço marcante nesse período é a atualização no modo de produção das obras, sendo o diálogo com outros campos do saber uma das bases disso:

A ficção portuguesa contemporânea, após ter posto em causa a composição clássica do romance, como aconteceu um pouco em todas as literaturas ocidentais, devido às incidências da fenomenologia, do estruturalismo e da textualidade, [...] reabriu-se ao desejo da representação, aliando uma das mais neoclássicas concepções de romance que é possível observar no século XX a pequenas rupturas que lhe dão sentido novo ou lhe prosseguem fins determinados. (SEIXO, 1989, p. 53, apud PINTO, 2010, p. 32-33).

Mas esse interesse pela representação não faz com que as obras percam em criatividade ou em inovação:

Enquanto formas de modelização e de conhecimento do mundo, ultrapassando a simplista dicotomia “verdade positiva” / “mentira romanesca”, e após a consabida crise da representação da literatura pós-realista, os géneros narrativos literários atuais repensam o seu estatuto e reinventam o próprio campo ficcional à luz de novos horizontes epistemológicos e antropológicos, bem como de novos paradigmas ideológicos, culturais e literários. (MARTINS, 2011, p.147).

Gonçalo faz parte desse grupo de autores que revisita a história, que atualiza os géneros literários, produzindo-os com algumas modificações em relação aos modelos clássicos. Mas, conforme vimos anteriormente, a tendência da literatura contemporânea portuguesa é dialogar com a história de Portugal. E não é isso que vemos na maior parte das obras desse autor:

Que lugar tem Gonçalo Tavares na tradição da literatura portuguesa? Portugal não existe na literatura de Gonçalo Tavares. Nem Portugal nem portugueses. Os nomes dos personagens – Mylia, Ernest, Hanna, Theodor, Joseph Walser, Klaus Klump, Margha, Catharina, Klober, Fluzst, entre outros, – contribuem para impedir a identificação com a realidade portuguesa, confirmando a distância desta literatura de questões como identidade. Este aspecto, por si só, desperta a curiosidade sobre este escritor em meio a uma literatura onde é comum pensar a subjetividade relacionada com problemas da identidade. (PINTO, 2010, p. 33).

Concordamos parcialmente com a autora no que diz respeito à ausência de Portugal na produção literária do autor, pois em *Uma viagem à Índia*, temos uma narrativa que possui relação com a história ultramarina portuguesa, e também com o cânone da literatura portuguesa, *Os Lusíadas*, de Camões. Sendo assim, mesmo que o autor, na maioria das suas obras, não dialogue explicitamente com a história de seu país, isso não o exclui da tradição literária portuguesa, pois é tido com um dos maiores nomes da literatura portuguesa contemporânea. Percebemos também



como outros traços comuns na maioria das obras da literatura portuguesa contemporânea estão presentes na obra do autor, conforme já indicamos anteriormente: multiplicidade de vozes narrativas, indefinição do enredo, diálogo com a história e novas formas de produção, com a mescla de gêneros. Além disso, não dialogar com a história portuguesa não significa que o autor não se interesse pela problemática da identidade, que é recorrente na literatura contemporânea como um todo. Como o próprio autor diz, “Pessoalmente não quero conhecer e investigar o Homem Português, quero sim perceber e investigar o homem, no geral, e seus comportamentos” (TAVARES, 2005 apud PINTO, 2010, p.33). Interessar-se pelo tema da identidade não significa dialogar com a história de uma nação em específico. Veremos na análise do romance que é o nosso objeto de estudo como há uma ligação com a questão da identidade. Por isso, concordamos com o autor quando ele diz que literatura não é uma questão que se restringe a determinada pátria. Ao ser questionado sobre essa ausência de Portugal na sua literatura, ele diz:

Eu escrevo em Língua portuguesa e esse é um ponto de partida fundamental. Mas a literatura é um assunto de homem, não de pátrias. Os grandes temas humanos atravessam os vários homens dos vários países. Podemos exprimir a dor que sentimos numa Língua, mas a dor, ela própria não tem gostos ou restrições lingüísticas. (TAVARES, 2005 apud PINTO, 2010, p.33).

Em uma entrevista, ao ser perguntado se ele “se sente um escritor português ou um escritor que está em Portugal”, ele responde:

Gosto da ideia de um narrador sem espaço, um narrador que não sabemos bem onde está, quem é e que não faz juízo de valor. E gosto também da ideia de narrador que olha para um sítio e não sabe ao certo qual é. Tenho vários livros muito distintos entre si. Uns estão localizados em um espaço e outros nem tanto. Há livros, **Uma viagem à Índia**, por exemplo, em que o protagonista parte de Lisboa — é uma viagem de Lisboa à Índia — e, portanto, Portugal e a língua portuguesa estão muitíssimos presentes. Escrevi um livro que se chama **Breves notas sobre...** Maria Gabriela Llansol (1931-2008) e Maria Filomena Molder, que são duas escritoras extraordinárias de Portugal. Portanto, tenho livros que são absolutamente centrados na cultura portuguesa. **Uma viagem à Índia**, por exemplo, é um livro que retoma o conceito de epopeia, a estrutura d’**Os Lusíadas** e, portanto, parte do osso, do grande esqueleto, da grande referência da língua portuguesa que é o livro de Camões. A cultura portuguesa, no meu caso, deu origem a muito trabalho, muitas coisas que fiz. É evidente que há outros livros que são situados em uma paisagem de Europa mais central e outros livros, digamos, não estão situados em lugar nenhum. Mas me sinto absolutamente um escritor português, um escritor que utiliza a língua portuguesa. Escrever em português não é apenas usar uma técnica, a língua não é um objeto, ou seja, a língua não é uma caneta ou um copo. Ela é uma coisa completamente diferente. A língua é algo pertence ao nosso corpo, ao nosso organismo. De alguma maneira, é a música que nos

embalou quando ainda estávamos na barriga da mãe. Essa música é som que ainda não dávamos sentido, mas esse som que nos embalou era o som da língua portuguesa. Isso tem a ver com as sílabas, o tom das palavras, a acentuação. Tudo isso dá uma música que é essencial e com a qual eu nasci e, mesmo antes de nascer, com a qual convivi e, portanto, essa língua é qualquer coisa de tão relevante quanto a minha estrutura mental, a minha estrutura orgânica. A língua é qualquer coisa que entra mesmo no sangue. E para não falar na ligação entre a língua e o pensamento. Trabalhar numa língua, escrever numa língua, pensar numa língua é ver numa língua. A língua é um posto de observação, é um posto de vigia. A língua define uma relação ótica com o mundo. Eu vejo de determinada maneira porque eu uso determinada língua. Eu ouço de determinada maneira porque eu uso determinada língua. Eu toco nas coisas de uma determinada maneira porque eu uso determinada língua. (TAVARES, 2016, grifos do autor).

Portanto, é um equívoco dizer que Gonçalo não tem parte na tradição literária portuguesa por não conter este ou aquele elemento presente em suas obras, visto que muito da cultura portuguesa está impregnada em seus escritos. Se é necessário que haja em suas obras esses traços da cultura para que o autor tenha parte na tradição literária, essa condição foi suprida. É importante o fato de que ele seja um autor inserido nessa tradição por tomar para si a tarefa de trazer o holocausto para o contexto da literatura portuguesa, tema que era ignorado nessa literatura até então. Por isso, para que essas obras ganhem destaque, fazer parte da tradição é um passo importante.

Why is it that only in the twenty-first century does it seem that Portugal has opened itself up systematically to the representation of the memory of the Holocaust, a historical issue that appeared to belong to others and to be anachronistic in relation to our present? It is precisely a case of untimely and “delayed” literary circulation, in which the literary material arrives late. But, when it does arrive, it is already structured and its opacity is virtually insurmountable. In Gonçalo M. Tavares, it should be said, it is this opacity that best illustrates the slow manner in which the memory of the Holocaust has finally arrived in Portuguese literature – from the evil experiments led by Hitler’s doctors to the journeys of nameless refugees, who invaded the whole of Europe. We must also understand that the entire work of Gonçalo Tavares, but in particular the work that I am focusing on here, demonstrates a way of giving a voice to a demand and to the establishment of an argument: cultural respect, as analysed by Aleida Assmann, is one of the privileged ways of “giving attention” to those who are not socially recognized and, thus, respected. It is the “recognition of differences”, to use Assmann’s apt expression. <sup>3</sup>(BUESCU, 2017, p.30).

---

3 Por que apenas no século XXI parece que Portugal se abriu sistematicamente à representação da memória do Holocausto, uma questão histórica que parecia pertencer a outros e ser anacrônica em relação ao nosso presente? É precisamente um caso de circulação literária extemporânea e “atrasada”, em que o material literário chega tarde. Mas, quando chega, já está estruturado e sua opacidade é praticamente intransponível. Em Gonçalo M. Tavares, deve-se dizer, é essa opacidade que melhor ilustra a maneira lenta como a memória do Holocausto finalmente chegou à literatura portuguesa - desde os experimentos maldosos conduzidos pelos médicos de Hitler até as jornadas de refugiados sem nome, que invadiram toda a Europa. Também devemos entender que todo os escritos de Gonçalo Tavares, mas em particular a obra que estou focando aqui, demonstra

As obras de Gonçalo trazem, portanto, ao conjunto da literatura portuguesa, o tema do holocausto, que só começou a estar presente nessa literatura neste século. Uma interpretação possível do romance está nesse fato: o autor não cita datas, já que está em outro século tratando de um tema tão importante, mas ignorado em seu país até então.

Conforme o trecho citado da entrevista do autor, vimos que Gonçalo fala de uma obra sua sobre duas escritoras portuguesas. Essa é outra característica da literatura contemporânea que ele possui em comum com os demais autores, pois além do interesse dos autores contemporâneos portugueses pela questão da identidade e pela história,

destaca-se aquilo a que podemos chamar de *obsessão intertextual*, entendida não como mero jogo de alusões e de referências para leitores dotados de alargada enciclopédia literária; mas antes como procedimento essencial da própria reinvenção da literatura. (MARTINS, 2011, p. 137).

Essa intertextualidade aparece na produção tavariana relacionada às suas leituras. Suas obras deixam claro como esse autor é um leitor com vasta bagagem. “A homenagem explícita desse leitor voraz não recorre à citação direta dos autores lidos, mas, sob o disfarce da ficção, traduz (desastradamente, como ele diria) suas leituras em escrita.” (MOREIRA, 2014, p. 100). No romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, essa tradução das leituras do autor em escrita relaciona-se mais com o seu diálogo com a historiografia do que com outras obras literárias. Nessa obra, a todo o momento os acontecimentos remetem ao período do pós-guerra, e por isso dizemos que ele dialoga com as leituras sobre esse período histórico, mas não há menção de outras obras literárias. Tal diálogo com as leituras ocorre igualmente em outras obras suas, como na série *O Bairro*, e nesse caso o autor faz referência a diversos autores da literatura, filosofia etc.

No trabalho com o tema da identidade, perceberemos que na obra aqui analisada destaca-se a questão do individualismo. No trato desse assunto, Gonçalo aproxima-se de Rui Zink:

---

uma maneira de dar voz a uma demanda e ao estabelecimento de uma discussão: o respeito cultural, analisado por Aleida Assmann, é uma das formas privilegiadas de “dar atenção” àqueles que não são socialmente reconhecidos e, portanto, respeitados. É o “reconhecimento das diferenças”, para usar a adequada expressão de Assmann.

Enquanto as distopias clássicas tematizaram o medo dos estados e organizações sociais capazes de silenciar as individualidades em nome da coletividade (tendência, como vimos, utilizada por alguns dos romancistas portugueses aqui estudados), as obras de Gonçalo M. Tavares e de Rui Zink invertem o caminho: a ameaça, agora, é o individualismo [...] (BECKER, 2017, p. 160).

Isso difere muito da forma como a identidade é construída no romance *Os Transparentes*, de Ondjaki. Na obra do escritor angolano, que fala sobre a criação de uma identidade luandense,

a característica mais interessante dessa construção de identidade luandense é a capacidade da cidade de integrar, ou melhor, de se apropriar de tudo o que é estranho a ela e transformar, criar algo novo e, nesse sentido, seu. Isso se dá em ações tão triviais [...] em função da semelhança de formato, assim como por via da cópia, da contrafação, cujo melhor exemplo parece ser a *invenção* da coca-cola nacional, que “segundo crença generalizada”, é ainda “melhor que a internacional”: “kota Edú, essa coca-cola feita aqui em Angola é que bate mais!” (ONDJAKI, 2012, p. 42 e 45, apud FROTA, 2016, p.550).

Trata-se de uma identidade formada através da assimilação e da transformação:

Aqui não se atribui valor ao produto original, à matriz, à noção de autenticidade, mas sim à transformação. A originalidade e a autenticidade não estão no produto em si, ou seja, na coca-cola americana, mas sim na capacidade de transformação desse produto em algo que pertence à cidade, numa espécie de combinação entre a canibalização e a autofagia: o *outro* (e a diferença que ele representa) é digerido ao mesmo tempo em que o *eu* é reinventado (construindo-se uma nova versão da identidade). **Em vez de impedir a entrada ou expulsar o objeto estranho, a cidade o toma para si, incorpora-o aparentemente sem grande respeito ou apreço pelo original, transformado, aqui, em pura matéria-prima.** (FROTA, 2016, p. 550, grifo nosso).

Gonçalo trabalha com a identidade em outro sentido no romance aqui estudado. Não há, no romance, a busca pela formação de uma identidade local, no sentido de uma identificação comum entre os moradores de Berlim, já que a maior parte do romance se passa nessa cidade. A cidade, nesse romance, não influencia na formação da identidade dos personagens. Além disso, em nenhum momento há na obra uma identificação que foi construída a partir da incorporação ou da transformação, como ocorre em *Os Transparentes*. Os indivíduos não mudam sua personalidade durante o romance, e não são incorporados a nenhum grupo social ou algo do tipo. Cada indivíduo é muito diferente dos demais. Mesmo no que diz

respeito aos personagens que têm a base da sua identidade em comum, como é o caso dos judeus, cada um tem características bem específicas. São poucos os personagens que possuem uma identidade que se baseia em um grupo específico. Além dos judeus, apenas um personagem que tem ideais revolucionários, chamado Fried Stamm, tem sua identidade definida em relação ao seu pertencimento a um grupo social. Isso indica o individualismo presente nessa obra, elemento já identificado na produção de Tavares, conforme vimos acima. Assim, Gonçalo trata o tema da identidade de forma diferente também em relação a outros autores portugueses:

A busca da identidade, nesse fim/início de século, passa, necessariamente, pela recuperação de certos valores autóctones de raízes específicas, seja para resgatar a tradição, como o fazem os escritores das literaturas luso-africanas, por exemplo – e Mia Couto, em Moçambique, Pepetela, em Angola, e Orlanda Amarílis, em Cabo Verde, são, penso eu, suas melhores expressões –, seja para tentar construir uma nova tradição, no mundo novo, o da reconstrução democrática e o da entrada na União Europeia e na Pós-Modernidade, como fez a literatura portuguesa do pós-74, com Lídia Jorge, Lobo Antunes, Eduarda Dionísio, Almeida Faria, e do próprio José Saramago, entre outros, buscando, através da derrubada de mitos, uma ideia mais próxima da pátria. (TUTIKIAN, 2017, p.9).

Alguns, como os escritores luso-africanos, aproximam-se de Onjaki. Outros estão buscando, através da literatura, construir uma nova identidade para uma nação que passou por profundas transformações, já que esse é um elemento, conforme vimos anteriormente, comum na literatura contemporânea em geral. Já Gonçalo, em *Uma menina*, nos apresenta personagens que em sua maioria estão em busca de uma identidade em meio ao caos. Isso difere do que os demais autores acima citados fazem: no caso dos luso-africanos que tratam dos processos de descolonização interessa-lhes representar as nações africanas em seus esforços de construção de identidades que as separem culturalmente da sua ex-metrópole, do colonizador. Nas obras dos demais autores, é uma nova identidade que está em formação após um período de repressão política. Já em *Uma menina*, não há esse esforço conjunto para formarem uma identidade, pois não há quase nada que seja um objetivo comum para todos aqueles personagens. Cada um está procurando entender o seu papel no mundo, individualmente, e em meio a isso estão tentando formar sua identidade. Os personagens que mais têm a sua identidade definida só a definiram em relação a determinado grupo (judeus, revolucionários). Percebemos,

portanto, que há uma relação entre o individualismo e o tema da identidade na obra que estudamos.

Em algumas entrevistas, o autor, mesmo sem estar falando diretamente de *Uma menina*, faz alusões ao que nos apresenta nesse romance:

Enfim, julgo que é a Literatura, como disse, nasce na sua constituição, parte desta ideia de que alguma coisa perturba, alguma coisa está perturbada, e por isso se fala, por isso escrevemos. Se tudo estivesse bem, se tudo estivesse tranquilo, não precisaríamos falar, não precisaríamos escrever. (TAVARES, 2018).

Por mais que o romance tenha um aspecto otimista, visto que Hanna, no contexto histórico do pós-guerra alemão, provavelmente seria tratada de forma hostil, o que absolutamente não acontece em *Uma menina*, há na obra essa perturbação no comportamento dos personagens: estão em um estado de alerta constante.

De certa maneira, as circunstâncias muitas vezes funcionam quase como um vento que o dirige para um lado ou para o outro. Esta visão faz com que a minha escrita seja a de alguém que entende que a história humana não é somente feita de flores, bondade e beleza, que ela é também a história da maldade em movimento. Por isso a literatura deve ter um núcleo eu não diria pessimista, mas que está sempre a lembrar que a tragédia é qualquer coisa de inerente à vida. (TAVARES, 2014).

Os personagens do romance aqui estudado preocupam-se tanto com a memória justamente porque têm em mente que o mal está sempre à espreita. Um exemplo do que ocorre no romance está no capítulo em que aparece Agam Josh, o personagem artista do romance. Marius encontra Agam Josh, e este faz com que ele repare em uma grande fotografia exposta na lateral de um prédio. É uma fotografia de Goering. Ele teve um papel ativo no regime nazista, responsável por organizar a Gestapo (polícia secreta), entre outras funções. Goering, ao ser afastado de suas funções no regime nazista, após desentendimento com Hitler, dedicou-se à compra de propriedades e de obras de arte, muitas destas roubadas das vítimas do Holocausto. Sua fotografia aparece no romance justamente no capítulo sobre um personagem que é artista. A imagem de Goering exposta dessa forma na cidade, como um *outdoor*, também mantém essa presença do mal, pois há, naquele momento, pessoas na cidade que o admiram, e por isso a sua fotografia está ali.

Assim, o exercício da memória é um instrumento para evitar que, uma vez interrompido o mal, seus efeitos devastadores não sejam esquecidos. Para além dos

limites concernentes ao tema de *Uma menina*, a questão da memória é um aspecto caro a Gonçalo Tavares:

Sobre política e literatura, penso que o escritor deve lembrar a importância da memória, de percebermos que não estamos a começar nada de novo, mesmo politicamente. A História nos ensina que não devemos ter a arrogância de pensar que estamos inaugurando alguma coisa, porque a História do homem é feita de muitas repetições. Nesse particular, a literatura pode ter essa função de memória, de chamar a atenção para a violência e para a potência do mal que existe no homem. Essa memória se liga ao gesto político de dizer “Atenção!”, porque ainda hoje, no século 21, qualquer coisa de terrível pode acontecer. A literatura deve interferir na política através do aumento da lucidez individual das pessoas. (TAVARES, 2014).

Em entrevista, o autor também diz que gosta “da ideia da ficção que passa pelas personagens, que de alguma maneira é o desenrolar de uma personagem, é a história do cruzamento de personagens.” (TAVARES, 2018). Em nosso objeto de estudo, é justamente isso que acontece: personagens que, na maior parte do tempo, estão em movimento, cruzando uns pelos outros.

O romance, através do espaço e da constituição dos personagens, está constantemente nos lembrando de uma tragédia ocorrida no passado, e através da relação dos personagens com o passado busca alertar para a possibilidade de que a tragédia cujo epicentro foi o holocausto volte a ocorrer. O grau da perturbação que ela provocou nos sobreviventes é um dos tópicos marcantes da narrativa que a oferece ao leitor em várias perspectivas, de modo a sublinhar a sua extensão. Desperta uma sensação no leitor de que ele precisa estar em alerta, pois não faz ideia do que pode acontecer a seguir. Coloca-nos em uma posição de espectadores, que apenas estamos vendo os personagens passarem, sem entendermos bem o que está acontecendo, nos deixando com uma sensação de indefinição perante o que o romance nos apresenta.

*Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* foi publicado pela primeira vez em 2014, e contou com uma boa recepção do público. Através de resenhas jornalísticas, vemos que ele não é visto como uma das maiores obras do autor, mas, ao ser comparado com outra obra dele publicada também em 2014, o romance é tido como uma retomada da qualidade de Tavares:

*Os Velhos Também Querem Viver* é apenas mais um exemplo da carreira desequilibrada que Gonçalo M. Tavares está a construir. A escolha é legítima: há quem publique um livro a cada dez anos e quem publique aos dois e três por ano. Isto não faz dos primeiros melhores do que os segundos, nem vice-versa, mas expõe os segundos à forte de probabilidade

de publicarem livros maus. Não é, de todo, incompatível dizer que Gonçalo M. Tavares é o melhor escritor português do século XXI e que a sua já extensa bibliografia tem vários livros maus. É apenas natural que alguém que começou a publicar há pouco mais de dez anos e já tem 33 livros não faça sempre obras primas. *Os Velhos Também Querem Viver* é mais um dos volumes que aumentam a bibliografia em quantidade e não em qualidade. Felizmente para os leitores, Tavares publicou quase simultaneamente o romance *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à Procura do Pai* que, não sendo uma obra-prima, é Gonçalo M. Tavares no género onde o seu talento flui mais harmoniosamente. (MIRA, 2014).

As pequenas histórias que se desenvolvem dentro do enredo do romance despertam o interesse do leitor: “Não é o desfecho da história que interessa, mas sim as histórias mais pequenas contidas no livro. Mas é este artifício, este fio narrativo que liga todos os episódios, que o torna uma obra maior.” (MIRA, 2014).

Para a nossa leitura do romance, é interessante percebemos que *Uma menina* também foi recebido pelo público como uma obra incompleta, ou que promete mais do que realmente apresenta: “São temas necessários e urgentes, mas fica da leitura um sentimento de incompletude, como se o próprio Gonçalo M. Tavares estivesse à deriva, como se em algum momento ele tivesse perdido o fio condutor e o sentido de sua narrativa.” (TRIGO, 2016). Nós, porém, entendemos que essa incompletude do romance, essa indefinição, constitui-se como uma escolha do autor:

Lemos um romance em que, muitas vezes, o autor preferiu não dizer, não explicar, manter a página em branco para um leitor que anseia por palavras. Em *Uma menina está perdida no seu século à procura do seu pai* (2015), Tavares evidencia aquilo já apontado por Tchekov, Beckett e outros autores: a queda da palavra e o encontro com o silêncio. (TOFALINI; AMARAL, 2018, p. 196).

Hanna muitas vezes faz com que o leitor se depare com o silêncio: silêncio sobre as suas origens, sobre quem é seu pai, se foi abandonada ou se fugiu etc. Há também a ausência da palavra explicativa a respeito da vida de Marius: de onde vem, e porque foge. Quando Moebius apresenta para Marius a planta do seu hotel, o leitor, e Marius também, se deparam com a ausência de nome. São lacunas propositais, partes da indefinição presente no romance, conforme já indicamos anteriormente.

A nossa interpretação parte do princípio de que o romance se passa no período pós-guerra, conforme alguns indícios dados pelo próprio texto ficcional. Por exemplo: Moebius, o dono do hotel, fala da perseguição de judeus ocorrida há quinze anos. É um indicativo de tempo importante. Trata-se de uma perspectiva



partilhada com outros pesquisadores: “Gonçalo propõe aqui de maneira simultânea um preâmbulo memorialístico acerca dos traumas ainda vivos originados da Segunda Guerra Mundial, captados por meio do trajeto da protagonista.” (SIMIONI, 2017, p. 29). Moura (2018) compartilha da mesma interpretação no quesito temporal:

A noção de suportes de fixação da memória por via escrita e geográfica perpassa toda ambientação do hotel. Nas placas de madeira são cravados os nomes dos quartos; na parede da recepção, um mapa é pregado para a orientação dos hóspedes. Além disso, a extensão do corredor terrifica Marius, que se encontra perplexo devido à consciência do significado daqueles nomes. A narrativa joga com a transferência do pavor, originado por uma das catástrofes do século XX, sobre a geografia. A projeção espacial do mapa guia os hóspedes, portanto, a uma cartografia da catástrofe com base nos campos de concentração genocida. (MOURA, 2018, p. 127).

Conforme o autor ressalta, essa projeção da geografia do holocausto, se podemos falar dessa forma, insere o romance como ambientado em um período histórico imediatamente após esses acontecimentos. Martins (2016) analisa o romance sob essa mesma perspectiva histórica:

O longo título do romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* indicia um percurso de busca de sentido e uma narrativa que se debruça sobre o desfasamento entre o ser humano desenraizado e o século XX, marcado por diversos conflitos bélicos e o horror dos campos de concentração. Tavares convida o leitor a repensar a perda do homem no tempo e a necessidade do comprometimento na Europa dilacerada, após a Segunda Guerra Mundial. Marius, um homem em fuga, encontra Hanna, uma menina de catorze anos, portadora de trissomia 21, um ser desorientado à procura do pai. **Esta dupla insólita** revela a marca da desfamiliarização da escrita de Tavares que busca captar a atenção do leitor, propondo novos modos de pensar e de dizer as relações humanas numa perspectiva de estranhamento. (MARTINS, 2016, grifo nosso).

Portanto, a nossa leitura do romance como sendo ambientado no período do pós-guerra não é a única, mas tem como fundamento outras leituras dele. No último trecho, destacamos uma parte que classifica os personagens Hanna e Marius como uma dupla insólita. São vistos dessa forma por formarem uma dupla improvável: não são parentes, nem mesmo amigos. Marius é um completo desconhecido de Hanna, e decide ajudá-la. Para nós, o romance em si é insólito, mas não no mesmo sentido em que a dupla Marius e Hanna foi classificada como insólita. Vemos o romance assim pela forma como foi elaborado, em relação aos personagens, cujos comportamentos na maior parte do tempo nos causam estranheza, por se

distanciarem de um comportamento considerado comum na sociedade. O enredo também pode ser considerado insólito, no sentido de incomum, pois o leitor, em relação ao centro do enredo, que é a procura do pai por parte de Hanna, sabe no fim o mesmo que já sabia no início da leitura. “A resposta não vem, mais uma vez. Estamos presos a essas páginas, à procura da menina, de Marius, de todos os eus presos na multidão do tempo que corre, em um ritmo incessante, até o hoje.” (TOFALINI; AMARAL, 2018, p. 216).

Como a presença do insólito é uma característica que ressaltaremos muitas vezes durante a análise, primeiramente faremos uma breve explicação do termo insólito.

## 2.1 INSÓLITO – CONCEITO

Conforme avançarmos na análise do romance, repetidamente se verá em nosso texto o uso do termo insólito. Consideramos, portanto, mais oportuno conceituá-lo, primeiramente, para que depois a compreensão do seu uso em nossa análise seja mais facilitada. Flávio García, professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, é o responsável pela organização do Dicionário Digital do Insólito Ficcional. É com base nos textos teóricos disponibilizados nesse site que aqui conceituaremos o termo insólito.

O vocábulo insólito, formado por derivação prefixal a partir de sólito, o qual significa, em linhas gerais, usado, habitual, costumeiro, frequente, ocorre nas línguas neolatinas tanto como adjetivo, quanto como substantivo, denotando, negativamente, além dos sentidos opostos àqueles expressos por sua construção afirmativa, extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, que não se espera, etc. (GARCÍA, 2019).

Esse conceito é a base do que tomamos por insólito quando caracterizamos o romance dessa forma. Com insólito, queremos dizer que ele é estranho, incomum, singular, e também não esperado. Há elementos nos personagens, no enredo, no espaço etc. que são os responsáveis por essa adjetivação que damos ao romance. Por exemplo: se pensarmos no espaço: ele é incomum, visto que não é definido; quando nos deparamos com o hotel de Moebius e Raffaella, ou com a casa de Vitrius, nos deparamos com lugares estranhos, singulares, e no caso do hotel, principalmente, não esperado. Veremos, em meio à análise do romance, que quando esses elementos insólitos surgem, *eles despertam* no leitor, o sentimento

do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusual*, *informal...*”(COVIZZI, 1978, p.26, apud GARCÍA, 2019, grifo do autor). O romance faz com que seu leitor fique estupefato em alguns momentos. Não é comum pensarmos que um judeu, por exemplo, teria tamanha preocupação em preservar a memória dos sofrimentos do seu povo a ponto de construir um hotel seguindo a planta dos campos de concentração. Percebemos, com isso, que o insólito no romance foi a forma de construção da narrativa escolhida por Tavares:

Para Oropeza (2006), o insólito não seria nem tema, nem efeito, mas um processo compositivo a que o produtor do texto recorreria para arquitetar seu mundo de ficção, no qual as imagens construídas discursivamente se apresentassem em algum grau de dissonância em relação aos seus referentes acessados no mundo pretensamente real. **O espaço, o tempo, as personagens, as ações textuais não corresponderiam harmonicamente com o que se tem por real. (GARCÍA, 2019, grifo nosso).**

É justamente isso que ocorre em *Uma menina*. O destaque para a presença do insólito, conforme a nossa percepção de leitura, está nos personagens, principalmente em seus comportamentos. Veremos isso nos capítulos posteriores, na medida em que a análise desses elementos se faça presente.

### **3 O QUE A HISTORIOGRAFIA RELATA SOBRE O PÓS-GUERRA E UMA COMPARAÇÃO COM O QUE O ROMANCE NOS APRESENTA**

Neste capítulo faremos uma exposição sobre o que a historiografia nos relata sobre o pós-guerra. Tomaremos como base as obras *Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945* (2011), de Tony Judt, por considerarmos que nesse livro o autor faz um relato muito completo da situação da Europa no pós-guerra, em vários campos: social, político, econômico etc.; e a obra *Continente selvagem: o caos na Europa depois da Segunda Guerra Mundial* (2017), de Keith Lowe, que traz outra abordagem sobre esse período histórico. Lowe dedica a maior parte do seu trabalho a falar sobre os vários tipos de vingança que aconteceram no pós-guerra, e como o continente como um todo se encontrava em um estado deplorável de degradação moral. Pensamos que as duas obras são suficientes para termos um panorama geral do pós-guerra, e de como esse período foi conturbado. Não temos como objetivo aqui resumirmos o que os livros de história já nos apresentam, mas sim atentarmos

para registros historiográficos que contrastam ou se aproximam do que nos é apresentado no romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares. Neste livro, o pós-guerra representado é muito diferente em alguns aspectos do que a historiografia nos conta sobre esse período histórico. Portanto, entendemos que o autor pretendeu mostrar o que seria uma realidade alternativa daquele momento, e não uma transposição com pretensões fidedignas do que as fontes históricas relatam sobre o período.

Entendemos por uma realidade alternativa o fato de que no romance o autor não buscou construir uma ficção baseada nos relatos historiográficos. Seria uma opção, por exemplo, falar sobre fatos históricos através de personagens fictícios, com nomes que não fazem referência direta às pessoas que viveram naquele contexto, mas que, por suas características, remetem o leitor a um imaginário convencional, típico da ficção histórica ambientada no período. Mas não foi isso que o autor buscou fazer. Como veremos, os personagens do romance são construídos de modo a integrar-se num contexto identificável com o de um pós-segunda guerra cujo diferencial é estar envolto por uma atmosfera insólita. O romance como um todo nos causa estranheza, pois em nenhum estágio da leitura chegamos ao ponto de dizer que compreendemos a história, pois não há propriamente uma história aqui. Hanna, que está à procura do pai, é encontrada por Marius, e junto com ele acaba entrando em contato com os demais personagens do romance. O que temos no enredo são episódios que vão acontecendo, e não partes de uma história completa. O enredo vai apresentando elementos que confirmam esse seu caráter incomum, não-sólido. Não há linearidade no enredo. Todos os personagens começam e terminam o romance da mesma forma. Há um elemento de mistério envolvendo certos personagens, como no caso de Josef Berman, mas ao final do romance não nos é exposta uma solução para esse mistério. Uma indeterminação geral está presente do início ao fim do romance. Por isso o caracterizamos como insólito, pois é incomum do início ao fim. Ao mesmo tempo, podemos pensar no romance como uma apresentação de uma realidade idealizada em relação ao contexto histórico. Temos um exemplo disso no fato de que praticamente não encontramos no romance situações em que os personagens são vítimas de algum tipo de preconceito, o que era muito comum no final da guerra. É nesse sentido que falamos de uma realidade alternativa, ou até mesmo ideal em alguns pontos, visto que se diferencia muito do que temos conhecimento através dos relatos historiográficos. É alternativa porque

não se restringe a representar ficcionalmente o que foi relatado historicamente, antes busca transfigurar o dado historiográfico; é ideal no sentido que, ao mesmo tempo em que registra as dificuldades próprias do período, indicando a ameaça que continua a pairar sobre os judeus e demais perseguidos pelo regime nazista depois de ele ter sido derrotado, destaca a rede de solidariedade e cumplicidade que se forma em torno dos indivíduos altamente fragilizados por tal regime, como é o caso de Hanna. Veremos, no decorrer deste capítulo, que a vida dos judeus, por exemplo, é relativamente melhor no contexto do romance do que no contexto historiográfico. É nesse sentido que falamos de uma realidade ideal apresentada pelo romance. O autor trabalha com o relato historiográfico, no sentido de que cria algo que tem relação com a historiografia, mas que ao mesmo tempo é diferente do que é apresentado nos relatos historiográficos. Mas em nenhum momento temos uma explicação do porque no romance encontramos essa realidade alternativa. Não há um discurso narrativo que justifique a escolha por essa representação da realidade. Entendemos que a própria escolha do autor em não justificar por que ele opta por representar o pós-guerra dessa maneira é mais uma forma de reforçar a indefinição que perpassa todo o romance. Veremos, no decorrer deste trabalho, que todo o romance baseia-se na indefinição. Por isso, entendemos que não faria sentido se o autor buscasse justificar a sua escolha de representação. Catherine Gallagher, ao falar sobre o romance como modalidade narrativa, nos diz que

O narrador tem a intenção de reivindicar maior humanidade e maiores ambições para esta nova forma, a qual pode tratar, em geral ou em particular, de uma classe inteira de pessoas exatamente porque nelas os nomes próprios não se referem, de modo específico, a indivíduo algum. (GALLAGHER, 2009, p. 636).

O narrador desse romance busca tornar mais humanos os seus personagens justamente através da apresentação dessa realidade alternativa. Além disso, trata de várias classes que estiveram presentes no pós-guerra, sem referir-se diretamente a nenhuma figura histórica.

Sendo assim, o que temos em mente aqui é ressaltar elementos dos relatos históricos que diferem do que o romance nos apresenta, buscando confirmar assim que o romance tem por base a idealização de uma realidade, e que, quando essa realidade não é idealizada, ela é ao menos insólita, apresentando, de uma maneira ou de outra, uma realidade alternativa à histórica.

Na medida em que citarmos aspectos da historiografia, apresentaremos a análise de elementos do romance que tenham correspondência, ou que, no caso contrário, sejam muito díspares do que narra a historiografia. Pretendemos assim juntar a breve apresentação do que nos interessa aqui sobre os relatos historiográficos da época com a análise do romance no que diz respeito à sua relação com os fatos históricos.

Uma das primeiras coisas que saltam aos olhos no contexto imediato do pós-guerra é a boa condição de vida de algumas pessoas na Alemanha, ao contrário do que se via em países vencedores da guerra, como a União Soviética. Usando dos recursos dos países que tinha dominado,

Durante a guerra, a Alemanha era um mundo com cidades, eletricidade, alimentos, roupas, lojas e bens de consumo, um mundo com mulheres e crianças razoavelmente bem alimentadas. O contraste com a pátria russa devastada deve ter sido incomensurável para um recruta soviético.

Os alemães tinham feito coisas terríveis na Rússia; agora era a vez deles sofrerem. Seus bens e suas mulheres ali estavam, prontos para serem agarrados. Com a anuência tácita dos comandantes, o Exército Vermelho lançou-se sobre a população civil das recém-conquistadas terras germânicas.

Na rota oeste, o Exército Vermelho estuprou e saqueou na Hungria, Romênia, Eslováquia e Iugoslávia; mas as mulheres alemãs foram as que mais sofreram. Em 1945 e 1946, entre 150 mil e 200 mil “bebês russos” nasceram na zona alemã sob ocupação soviética, e esses números ignoram os incontáveis abortos, em virtude dos quais muitas mulheres morreram com os fetos indesejados.

Muitos dos recém-nascidos sobreviventes engrossaram as estatísticas dos órfãos e dos sem-teto: destroços humanos da guerra.

Somente em Berlim, no final de 1945, havia 53 mil crianças perdidas. (JUDT, 2011, p.40).

No romance aqui estudado, a personagem principal é uma garota de quatorze anos, com síndrome de Down, que está à procura do pai. Por isso, há uma relação entre as crianças que estavam perdidas durante o pós-guerra e a personagem principal do romance. Nesse ponto em específico, aproximamos o contexto histórico do romance, conforme dissemos acima que poderíamos fazer em alguns momentos. O número de crianças perdidas ou abandonadas nesse período era muito grande. Maior ainda era o número de crianças rejeitadas por serem frutos de relacionamentos com alemães:

Na Dinamarca, 5.579 bebês nasceram com registro de pai alemão – e sem dúvida muitos mais cuja paternidade alemã foi ocultada. Na Holanda, o número de crianças nascidas de pais alemães é estimado entre 16 e 50 mil. [...] O número total de crianças com pais que eram soldados alemães na Europa ocupada é desconhecido, mas as estimativas variam entre 1 e 2 milhões. (LOWE, 2017, p.201-202).

Vários governos tentaram deportar essas crianças. Muitas, cujas mães sumiram, foram mortas logo após o nascimento. E a grande maioria das que sobreviveram sofreram muito preconceito:

Uma das coisas que mais preocupavam os noruegueses era a possibilidade de que as crianças estivessem intelectualmente abaixo dos padrões esperados. Havia uma crença disseminada na Noruega, assim como em outros países, de que toda mulher que se deixasse seduzir por um soldado alemão era provavelmente fraca da cabeça. Seguir essa lógica circular até a conclusão inevitável significava que os filhos delas quase com certeza teriam o mesmo defeito. Para avaliar o problema, o comitê designou um ilustre psiquiatra chamado Ørnul Ødegård para que ele desse um parecer sobre a condição mental das crianças da guerra. Baseado em uma amostra de um punhado de pacientes, Ødegård sugeriu que 4 mil das 9 mil crianças da guerra seriam mentalmente retardadas ou hereditariamente inferiores. (LOWE, 2017, p. 205).

É fácil imaginar assim o imenso preconceito sofrido por essas crianças. A maioria delas, órfãs de pai e com frequência, órfãs de mãe ou rejeitadas por elas, “foram condenadas a passar o resto da vida em instituições.” (LOWE, 2017, p. 205). Esse, portanto, é um ponto que se aproxima e ao mesmo tempo se afasta do romance. Hanna, ao ser encontrada na rua por Marius, outro personagem do romance, carrega consigo uma caixa cheia de instruções de aprendizagem:

Hanna tinha uma pequena caixa. Marius perguntou se podia abri-la. Hanna disse que sim — passou-lha para a mão. Marius abriu a caixa. Eram fichas. Em cada uma delas no topo a indicação, numa letra minúscula, APRENDIZAGEM DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA MENTAL. Hanna disse:  
 — É para mim. Deram-me.  
 — Quem te deu?  
 — Deram-me — repetiu Hanna.  
 Cada ficha tinha um tópico e, depois, um conjunto de passos, actividades ou questões.  
 [...] Marius rapidamente percebeu que aquele curso, se assim lhe poderia chamar, estava dividido em áreas: “alimentação, higiene, mobilidade, saúde e segurança, motricidade global e fina, linguagem” — alguém abandonara uma menina deficiente na rua movimentada da cidade, com uma caixa de fichas, dezenas e dezenas de fichas com passos, exercícios, objectivos. (TAVARES, 2015, p. 14-15).

Tudo indica que Hanna recebeu essa caixa em alguma instituição, e ao procurar saber de qual delas Hanna teria saído, ou fugido, Marius fica sabendo que cada instituição tem seu método de ensino, mas nenhuma reconhece o material que Hanna carrega. A instituição da qual ela saiu, fugiu, ou foi expulsa é desconhecida, mas o material que ela possui indica que Hanna é um exemplo das milhares de crianças que no pós-guerra foram mandadas para orfanatos e outros tipos de instituições. A diferença entre o que nos é apresentado pela historiografia e o que

acontece no romance, é o fato de que Hanna praticamente não sofre preconceito. A maioria dos personagens do romance a trata de forma muito especial. Inclusive os desconhecidos, como podemos ver nesse trecho:

Descíamos, já ao fim da manhã, a rua principal ocupados com um dos passatempos inconsequentes que fascinavam Hanna: contar coisas iguais [...]

Propus-lhe, nessa altura, contarmos as pessoas que passavam a sorrir. [...] **De uma forma objectiva, eram muito mais as pessoas que sorriam quando muito próximas de nós.** Poderia pensar que se tratava de um puro acaso e que o facto simples era que as pessoas que estavam a maior distância estariam apenas mais neutras ou infelizes, mas o que se passava realmente era que Hanna como que fazia batota, induzindo, sem consciência, o aparecimento de expressões simpáticas. **Quase invariavelmente as pessoas que se cruzavam conosco deixavam cair algo que, segundos antes, lhes fechava o rosto e, sem defesas de qualquer espécie, sorriam, carinhosa e abertamente, umas vezes para ela, outras para mim, outras vezes para os dois.**

[...] Talvez em quinze minutos [...] contámos setenta e seis pessoas a sorrir. [...] **E a sensação que eu tinha era de que Hanna se constituía como um elemento estranho, que parecia, como Moisés, à medida que avançava, separar as águas.** A sensação era a de que a cidade e os seus elementos humanos — e mesmo não humanos (até as coisas fixas, os postes de electricidade) — se desviavam para um lado ou para o outro quando ela se aproximava, mas aqui, ao contrário do que sucede aquando da passagem de um homem poderoso ou de uma caravana de carros sinalizada como importante, **o desvio a que Hanna obrigava as pessoas — desvio concreto, físico, um metro mais para a direita ou para a esquerda — era realizado com profundo e evidente prazer, prazer que se exteriorizava, então, quase infalivelmente, por via de um sorriso** naquele momento crucial, decisivo, na história das cidades [...]. (TAVARES, 2015, p.56-58, grifo nosso).

Mas, conforme falamos anteriormente, ela praticamente não era tratada de forma preconceituosa, e o praticamente indica justamente uma exceção. Quem a trata de forma preconceituosa é um personagem chamado Josef Berman, que identifica-se como fotógrafo de animais. (Falaremos mais a respeito desse personagem e do preconceito com que esse trata Hanna posteriormente, quando analisarmos a questão da ideologia nazista no pós-guerra). Nada sabemos sobre a origem de Hanna, mas por ter síndrome de down, ela é considerada como mentalmente inferior, no sentido de que não é capaz de perceber com rapidez certas situações de perigo, ou de interpretar determinados acontecimentos. O que temos nos trechos a seguir são situações em que fica explícita a consciência por parte dos demais de que Hanna, por causa de sua deficiência, não é capaz de compreender muitas coisas, e de que esta deficiência limita-a. Nos dois primeiro trechos, temos a



reflexão de Marius a respeito disso; no terceiro, o enigma que Hanna representa para quem se depara com ela:

há assuntos que ele tem de resolver sozinho e aquela menina não pode ajudar porque não compreende nada, nunca compreenderia nada se ele lhe explicasse — porque há uma coisa que a domina por completo, que agarra a sua existência como se agarram os braços de uma pessoa atrás das costas, deixando-a inutilizada e incapaz de qualquer resistência: a deficiência dela segurava-lhe nos braços, apertava-os atrás das costas, e como àquele empregado do café, com a mão esquerda enorme [...] também a Hanna, algo, um gene, uma distorção já muito estudada e conhecida pela ciência, lhe havia reduzido a existência, não à mão esquerda, como sucedera com o empregado do café, mas a algo difícil de definir. (TAVARES, 2015, p. 86-87).

Hanna, entretanto, mantinha o seu ar simpático, ouvia-me como se eu falasse de outra pessoa, de outro mundo, ouvia-me como alguém que está num país de que não conhece a língua e que, por curiosidade, se põe a escutar dois tagarelas que na mesa do café ao lado falam do que ela jamais entenderá. (TAVARES, 2015, p. 40).

Lado a lado, os dois sentados na carruagem — Marius e Hanna. **No comboio, olhares por vezes como que a tentar decifrar o rosto de Hanna** — o que tem ela? A ignorância de uns permite que pensem em algo momentâneo — uma insuficiência intelectual que passará; uma expressão de quem não entende, expressão que em breve será eliminada; [...] Como um enigma, Hanna está afastada dos homens e mulheres normais; há uma criança que já passou de um lado para o outro três vezes, está a olhar para Hanna; a cada vez que passa a criança observa-a atentamente; um enigma, pensará: aquilo, aquele rosto. **Não há qualquer movimento de troça; mas olham para ela como se não encontrassem a solução de algo [...]**. (TAVARES, 2015, p. 207-208, grifo nosso).

O narrador deixa claro que não são olhares preconceituosos ou maldosos; apenas não compreendem o que é que Hanna tem que a diferencia dos demais. Mas na maior parte do romance, o que vemos é a simpatia com que Hanna é recebida, conforme exemplificamos anteriormente, ao contrário da recepção que teve a grande maioria das crianças perdidas no pós-guerra.

Outro fato relacionado ao romance diz respeito aos judeus. No enredo temos a presença de vários personagens judeus, que estão vivendo na Alemanha, e no sentido de uma realidade idealizada, vivem de uma forma relativamente melhor, comparada à vida que tinham no pós-guerra, segundo os relatos historiográficos. Raffaella e Moebius são donos de um hotel em Berlim, onde Marius hospeda-se com Hanna, e onde outro personagem judeu, conhecido como o velho Terezin, mora há vários anos. Além desses, temos os Sete Séculos XX: sete judeus que têm memorizada toda a história do século XX. Independentemente da vida que levavam,

temos esse fato em comum: em ambos os contextos temos judeus morando na Alemanha no pós-guerra:

[...] os judeus sobreviventes, a exemplo da maioria dos milhões de sem-teto na Europa, dirigiram-se para a Alemanha. Era na Alemanha que as agências e os acampamentos dos Aliados se localizariam — e, de qualquer modo, a Europa Oriental ainda não era local seguro para judeus. Depois de uma série de *pogroms* ocorridos na Polônia no pós-guerra, muitos dos judeus sobreviventes partiram para sempre: 63.387 deles chegaram à Alemanha, oriundos da Polônia, somente no período de julho a setembro de 1946. (JUDT, 2011, p.45).

Jamais se cogitou devolver judeus para o Leste da Europa — ninguém na União Soviética, na Polônia ou em qualquer outro local manifestou o menor interesse em recebê-los de volta. Tampouco eram os judeus muito bem-vindos no Ocidente, sobretudo se fossem formados ou qualificados em ofícios que não envolvessem trabalho manual. E portanto, ironicamente, os judeus permaneceram na Alemanha. (JUDT, 2011, p.54).

É muito estranho pensarmos que os judeus voltaram para o lugar que foi o centro do sofrimento do seu povo. Mas ali, imediatamente após a guerra, encontravam proteção das forças aliadas. Porém, não seria de todos os países dos Aliados da guerra que os judeus receberiam proteção. Mas isso veremos mais adiante.

No romance, não temos indicações claras de personagens nazistas. O que mais se assemelha a um adepto ou simpatizante dessa ideologia é Josef Berman, um sujeito que apresenta-se como fotógrafo de animais. Em seus álbuns, Josef possui, em sua maioria, fotos de animais com deficiência, e por isso percebe-se que há o interesse pelo registro de animais com alguma anomalia. Mas, na verdade fotografa também pessoas com as mais variadas deficiências. Nos seus álbuns, todas as pessoas e até mesmo os animais fotografados estão registrados como presos: duas fotos de perfil e uma de frente. Depois de ver algumas fotografias, Marius pergunta a Josef:

— Para que me está a mostrar isto?

Ele não me respondeu, mas era fácil perceber o que queria. Depois de dar a entender que pagava os seus trabalhos, o fotógrafo profissional Josef Berman, por certo inconscientemente, aproximou os dedos da mão direita do botão da sua máquina. Mas logo instintivamente se recompôs. De resto, a partir de uma certa altura, o álbum, que continuava a folhear com a preocupação de Hanna não o ver, concentrava-se por completo em fotografias a deficientes com trissomia 21. (TAVARES, 2015, p. 24).

A intenção dele era fotografar Hanna, e tenta isso mais de uma vez. Marius não permite, e depois, quando Josef Berman procura por Hanna no hotel em que eles estão hospedados, Raffaella e Moebius não permitem que ele se aproxime da menina. Esse é o único personagem do romance que, como dissemos, poderia ser interpretado como um simpatizante da ideologia nazista. Mas em nenhum momento temos algum indício claro de que Josef Berman teria sido membro do partido nazista, ou de que era um adepto dessa ideologia no pós-guerra. Não há afirmações a respeito disso. Podemos interpretá-lo também como alguém que tem uma fixação por registrar o que é diferente em algum sentido, por exemplo. O romance apenas nos apresenta certos elementos, mas não é claro a ponto de podermos tomar essa ou aquela interpretação como certa. Sendo assim, no romance não temos um personagem que se declare como nazista. Conforme o que já observamos sobre a escolha do autor por manter os personagens e suas trajetórias envolvidos em uma atmosfera de indefinição, para tanto restringindo as informações a um mínimo, aqui temos mais um ponto a serviço dessa dinâmica. O romance como um todo pode ser visto como uma metáfora do estado das coisas no pós-guerra, que foi um tempo de indeterminação no geral. Não havia respostas para as muitas questões que surgiam depois da catástrofe vivida. Sendo assim, o romance também não nos apresenta respostas. Além disso, conforme veremos no capítulo deste trabalho dedicado a discutir a identidade, a grande maioria dos personagens não possui uma identidade definida. Essa indefinição ocorre tanto no plano do enredo, conforme estamos vendo, como no plano formal. O próprio ponto de vista adotado na narrativa é perpassado pela indefinição. Mas falaremos mais a respeito disso no capítulo destinado a esse assunto.

Em relação ao nazismo, no contexto histórico, não é isso o que acontece. Não era raridade encontrar pessoas que concordassem com a ideologia nazista. O final da guerra não significou a erradicação do nazismo. Ao organizar um novo sistema administrativo, generais norte-americanos observam que era muito difícil encontrar alemães com competência e que não tivessem relação com o nazismo: “No mais das vezes, parece que os únicos homens qualificados [...] eram os servidores públicos de carreira [...] muitos dos quais foram mais do que meros participantes [...] das atividades do Partido Nazista.” (JUDT, 2011, p.86). Faz sentido que isso acontecesse. Entre os judeus havia muitas pessoas bem qualificadas profissionalmente. E essas também morreram nos campos de concentração. Tentar

extinguir o nazismo do cotidiano e da vida dos alemães não foi tarefa fácil. As forças aliadas inclusive forçavam os cidadãos alemães a assistirem documentários sobre as brutalidades cometidas pelos nazistas. Porém, vários alemães viam-se como vítimas, e “consideravam julgamentos e confronto por crimes nazistas uma desforra dos Aliados contra um regime extinto.” (JUDT, 2011, p.87).

Mas as pesquisas feitas posteriormente mostram que os esforços das forças aliadas para eliminar o nazismo da vida alemã não surtiram muito efeito. Os alemães não queriam tomar consciência de como as pessoas de outros países os viam, ou seja, como responsáveis diretos ou indiretos pelo sofrimento e pelas atrocidades causadas a milhões de pessoas. Mais do que isso: consideravam que em muitos pontos os nazistas estavam certos.

Pesquisas de opinião realizadas nos primeiros anos do pós-guerra confirmam o impacto limitado dos esforços aliados. Em outubro de 1946, quando foram concluídos os julgamentos de Nuremberg, apenas 6% dos alemães admitiam considerá-los “injustos”, mas, quatro anos depois, um em cada três expressava essa visão. Tal sentimento não deve surpreender, pois, de 1945 a 1949, a maioria absoluta dos alemães acreditava que “o nazismo era uma boa idéia, mal aplicada”. Em novembro de 1946, 37% dos alemães consultados numa pesquisa realizada na zona norte-americana expressaram a opinião de que “o extermínio de judeus, poloneses e outros não-arianos foi necessário para a segurança dos alemães”. Na mesma pesquisa, com data de novembro de 1946, um alemão em cada três concordava com a proposição de que “judeus não deveriam ter os mesmos direitos que indivíduos pertencentes à raça ariana”. Isso não deve causar surpresa, uma vez que os entrevistados acabavam de sair de um regime autoritário que perdurara 12 anos, um regime comprometido com tal noção. O que surpreende é uma pesquisa realizada *seis anos* mais tarde, em que uma porcentagem ligeiramente mais elevada de alemães ocidentais — 37% — afirmou ser melhor para a Alemanha não ter judeus em seu território. Além do mais, diga-se de passagem, naquele mesmo ano (1952), 25% dos alemães ocidentais admitiam ter uma “opinião positiva” acerca de Hitler. (JUDT, 2011, p.88-89).

Nos julgamentos de Nuremberg, 24 lideranças nazistas foram julgadas por tribunais militares organizados pelas forças aliadas. Considerar que seis por cento dos alemães os viam como injustos não é tão surpreendente. Mesmo depois de todo o ocorrido, era de se esperar que houvesse pessoas ainda convictas a respeito da legitimidade do nazismo. Mas ao vemos que esse número aumentou quatro anos depois, e que trinta e sete por cento concordavam com o extermínio de judeus e de outros povos é algo alarmante. Tamanha força de persuasão teve o nazismo, na figura de Hitler, que sete anos depois do final da guerra ele ainda era admirado por vinte e cinco por cento dos alemães.

Conforme veremos na análise do romance em outro capítulo sobre a memória, nada disso aparece diretamente no enredo, mas esse dado é aqui recuperado porque indiretamente o romance evoca tal problema ao criar personagens e situações que parecem ter a função de evitar que as atrocidades cometidas pelos nazistas caiam no esquecimento, e conseqüentemente para evitar que o nazismo volte a ganhar corpo. Podemos dizer que o romance em certa medida apresenta uma permanência dessa ideologia, de forma difusa, através de alguns indícios, como é o caso do comportamento apresentado pelos personagens judeus, que demonstram certa preocupação com uma possível volta dessa ideologia. Isso mantém a indefinição apresentada no enredo, conforme indicamos antes, e relaciona-se à indefinição na identidade que analisaremos posteriormente. No romance, todos os personagens judeus têm uma relação muito forte com a questão da memória, comprometidos que estão com a missão de não permitir que caia no esquecimento tudo aquilo que o povo judeu sofreu. Veremos, também no capítulo sobre o assunto, que a memória tem uma grande importância para o povo judeu em geral, e exemplos de judeus que buscaram conservar suas memórias da guerra. No romance, há um casal, Moebius e Raffaella, que compram um terreno em Berlim, e nele constroem um hotel cuja planta é idêntica à dos campos de concentração. Cada quarto leva o nome de um campo, e está exatamente no ponto em que aquele campo de concentração se encontrava no mapa. Além disso, o responsável pela planta do hotel é um arquiteto judeu, amigo do casal.

Outro personagem judeu, hóspede do hotel, conhecido como velho Terezin, fala sobre a existência dos Sete Séculos XX, que, como dissemos anteriormente, são sete judeus que memorizaram toda a história do século XX, e de forma pormenorizada sobre tudo que se relaciona com a história do povo judeu. Em certo momento, o velho Terezin diz que judeus não confiam em papéis, que podem facilmente ser destruídos. Por isso, cada um desses homens, durante a sua vida, tem a missão de encontrar outros sete e ensinar toda essa história para eles. Cada um deles vive em alguma cidade pequena, de forma discreta, e tem como missão na vida ter a história desse século memorizada. No capítulo sobre a memória, veremos como ela funciona como um obstáculo, por assim dizer, para evitar que todos esses acontecimentos terríveis voltem a acontecer.

Continuando a falar sobre os relatos historiográficos, se o nazismo estava tão arraigado na consciência do povo alemão, fazia sentido o cuidado das forças aliadas no tratamento dado à Alemanha nesse período:

Além dessas preocupações, os críticos da “linha dura” inicial proposta pelos EUA apontaram outra consideração. Era correto forçar os alemães a reconhecer a derrota, mas, a menos que lhes fosse oferecida alguma perspectiva de um futuro melhor, o resultado poderia ser o mesmo de antes: uma nação ressentida e humilhada, vulnerável à demagogia da esquerda e da direita. Conforme o ex-presidente Herbert Hoover, em 1946, expressou ao próprio Truman: “Podemos ter vingança ou paz, mas não podemos ter ambas.” (JUDT, 2011, p.152).

Não é que não considerassem os alemães culpados pelo que aconteceu, ou que estes não devessem arcar com os prejuízos da derrota. Mas, maior do que essa consideração era o medo do ressurgimento do nazismo ou de algo parecido e até pior. Por isso, a preferência foi pela paz, já que a vingança poderia trazer drásticas consequências.

Outro ponto sobre o qual não há referências no romance é a divisão da Alemanha. No entanto, consideramos importante falar sobre isso, visto que o tratamento dispensado aos judeus nas duas Alemanhas era muito diferente. A divisão ocorreu da seguinte forma:

Ocorreu não apenas que os Aliados ocidentais persistiram com a presença na sua parte de Berlim (o que, até certo ponto, foi uma surpresa para os próprios Aliados e ensejou a gratidão dos berlinenses ocidentais), mas o bloqueio soviético, na sequência do golpe de Praga, fez com que os Aliados ficassem mais decididos a prosseguir com os planos para a criação da Alemanha Ocidental e tornou a divisão do país mais aceitável aos próprios alemães. Em abril de 1949, a França se uniu à Bizona, o que significou a criação de uma unidade econômica para toda a Alemanha Ocidental, com 49 milhões de habitantes (contra apenas 17 milhões na Zona Soviética). (JUDT, 2011, p.203-204).

Assim, como se sabe, passam a existir duas Alemanhas completamente diferentes: A República Federal da Alemanha, com governos alinhados ao meio ocidental, e a República Democrática Alemã, que junto com

Albânia, Bulgária, Romênia, Hungria, Tchecoslováquia, Polônia [...] destinavam-se a se tornar, na expressão bem escolhida de um estudioso, “réplicas do Estado [soviético], geograficamente contíguas”. Cada um desses países deveria ter a sua Constituição inspirada na Constituição soviética [...] Todos deveriam implementar “reformas” econômicas e adotar Planos Quinquenais a fim de alinhar suas instituições e práticas às da União Soviética. Todos deveriam se tornar Estados policiais, segundo o modelo soviético. E todos deveriam ser governados através do aparato de um

Partido Comunista subserviente (de fato, se não de direito) ao Partido Comunista que governava em Moscou. (JUDT, 2011, p.231).

A Alemanha Oriental não era o melhor lugar para os judeus, visto que era controlada pela União Soviética, e que Stalin passou a perseguir os judeus também. Conforme Judt (2011) nos diz, até a Segunda Guerra a destruição dos judeus a mando de Stalin estava inserida na perseguição a outros grupos: trotskistas, dissidentes, antigos bolcheviques, burgueses, intelectuais etc. Além disso, ele chegou a apoiar a formação de um Comitê Antifascista Judaico. Mas, essa boa disposição com os judeus tinha seus dias contados.

Por vários motivos, sempre conviera aos propósitos soviéticos diminuir a natureza claramente *racista* da brutalidade dos nazistas: o massacre dos judeus ucranianos em Babi Yar foi honrado oficialmente como “o assassinato de pacíficos cidadãos soviéticos”, assim como o memorial construído em Auschwitz no pós-guerra limitava-se a referências gerais às “vítimas do fascismo”. Racismo não tinha lugar no léxico marxista; judeus mortos foram postumamente assimilados pelas mesmas comunidades locais que tanto os rejeitaram quando vivos. Mas agora as presumíveis qualidades cosmopolitas dos judeus — as ligações internacionais das quais Stalin quis se beneficiar durante os meses sombrios que se seguiram ao ataque germânico — voltavam a pesar contra eles, à medida que as linhas de batalha da Guerra Fria se posicionavam e os contatos e comunicações internacionais que remontavam ao tempo da guerra tornavam-se uma desvantagem aos olhos de Stalin.

As primeiras vítimas foram os líderes judeus que durante a guerra tinham dirigido o próprio Comitê Antifascista. (JUDT, 2011, p.249-250).

E para que os julgamentos não parecessem tão absurdos, as pessoas do alto escalão da União Soviética assim classificavam os judeus, atribuindo-lhes uma culpa que eles não possuíam:

Conforme disse o coronel [Vladimir Komarov] a Solomon Lozovski, um dos prisioneiros: “Judeus são uma gente baixa, suja; todos os judeus são canalhas nojentos; toda a oposição ao partido é constituída por judeus; judeus por toda a União Soviética estão realizando uma velada campanha anti-soviética. Os judeus querem aniquilar os russos.” (JUDT, 2011, p. 250-251).

Como resultado do julgamento desses prisioneiros, apenas Lina Shtern teve como pena dez anos de prisão; os outros quatorze foram executados. Os judeus que sobreviveram ao extermínio praticado pelos nazistas agora tinham que fugir das garras do Partido Comunista:

Nos anos em questão, judeus foram expurgados do partido e de cargos no governo da Romênia, assim como o foram na Alemanha Oriental e na Polônia, dois outros países onde uma facção do partido tinha condições de mobilizar o sentimento popular anti-semita e utilizá-lo contra os

“cosmopolitas” do próprio partido. A Alemanha Oriental era um território sumamente fértil. Em janeiro de 1953, enquanto a “Conspiração dos Doutores” se desenrolava em Moscou, judeus ilustres da Alemanha Oriental e judeus comunistas fugiram para o Ocidente. Um integrante do Comitê Central da Alemanha Oriental, Hans Jendretski, exigiu que os judeus — “inimigos do Estado” — fossem excluídos da vida pública. (JUDT, 2011, p.252).

O número de judeus que precisou fugir de vários países do Leste Europeu é alarmante, ainda mais se pensarmos que a grande maioria do povo judeu já tinha sido morta nos campos de concentração:

O número de judeus em fuga para o oeste era significativo, mas aumentou dramaticamente depois do pogrom de Kielce. Em maio de 1946, a Brichah organizou a fuga de 3.502 pessoas da Polônia. Esse número subiu para 8 mil em junho. No entanto, em julho, depois do pogrom, os números mais do que dobraram, para 19 mil, e depois quase dobraram de novo, para 35.346, em agosto [...]. Os números não incluem os 10-20 mil que escaparam da Polônia por outros meios, inclusive entregando-se a especuladores privados e contrabandistas. Além disso, o Comitê de Distribuição Conjunta em Bratislava relatou que cerca de 14 mil judeus húngaros escaparam pela Tchecoslováquia nos três meses que se seguiram a Kielce. [...]

O número total de judeus que fugiram para o oeste nos dois anos após o fim da guerra é provavelmente cerca de 200 mil da Polônia, 18 mil da Hungria, 19 mil da Romênia, e talvez mais 18 mil da Tchecoslováquia – embora a maioria desse último grupo tenha sido forçada a sair não por serem judeus, mas porque os tchecos os consideravam alemães. Quando levamos em conta também os cerca de 40 mil judeus que fugiram dos mesmos países nos anos de 1948-50, chegamos a um total de quase 300 mil pessoas que foram forçadas a deixar seus países por causa da perseguição antissemita. Ela é, na melhor das hipóteses, uma estimativa ligeiramente conservadora. (LOWE, 2017, p. 239-240).

O número de pessoas, sendo judias ou não, que buscavam fugir do lado oriental para o lado ocidental aumentou cada vez mais:

O índice de êxodo através de Berlim se tornou mais intenso do que nunca: 30.415 pessoas partiram para o Ocidente em julho; na primeira semana de agosto de 1961, outras 21.828 foram embora, a metade delas com menos de 25 anos de idade. Nesse ritmo, a República Democrática Alemã logo estaria vazia.

A resposta de Krushev foi cortar o nó górdio de Berlim. Depois que os ministros das Relações Exteriores aliados, reunidos em Paris em 6 de agosto, rejeitaram mais uma nota em que os soviéticos ameaçavam assinar um Tratado de Paz exclusivo com a RDA caso um acordo não fosse firmado, Moscou autorizou os alemães orientais a traçar uma linha divisória, literalmente, separando os dois lados para sempre. Em 19 de agosto de 1961, as autoridades de Berlim Oriental designaram soldados e operários para a tarefa de dividir a cidade. Em três dias foi erguido um muro improvisado, mas que bastava para impedir o movimento casual entre as duas metades de Berlim. Nas semanas seguintes, o muro ficou mais alto e fortalecido. Holofotes, arame farpado e guaritas foram acrescentados; portas e janelas de edifícios que integravam o muro foram inicialmente bloqueadas e, depois, fechadas com tijolos. Ruas e praças foram cortadas ao meio e todas as comunicações entre os dois lados da cidade ficaram sujeitas à monitoração policial ou então foram, simplesmente, interrompidas. Berlim tinha agora o seu Muro. (JUDT, 2011, p.338).



O muro estava erguido, e as fugas não eram mais possíveis. Mas os judeus apenas tinham proteção por parte do governo. A opinião popular sobre o holocausto e sobre os judeus praticamente não tinha melhorado, como podemos ver no resultado de outra pesquisa:

[...] em dezembro de 1951, apenas 5% dos alemães ocidentais entrevistados admitiam sentimento de “culpa” em relação aos judeus. Outros 29% reconheciam que a Alemanha devia algum tipo de indenização ao povo judeu. O restante dividia-se entre os que achavam que somente as pessoas “que, de fato, cometeram algo” eram responsáveis e deveriam pagar (cerca de dois quintos dos entrevistados) e os que pensavam que “os próprios judeus eram, em parte, responsáveis pelo que lhes ocorrera durante o Terceiro Reich” (21%). (JUDT, 2011, p.362).

É quase impossível pensarmos que alguém fosse capaz de culpar os judeus pelos sofrimentos pelos quais eles passaram a mando dos nazistas. Um extermínio dessa proporção só pode ser colocado na conta de quem o praticou. O romance não deixa explícito em nenhum momento que algum personagem ou determinado grupo culpasse os judeus dessa forma. Mas, se os personagens judeus no romance têm uma grande preocupação com manter a memória do holocausto viva, é porque implicitamente há o risco de que isso não seja simplesmente esquecido, mas talvez até repetido no futuro. Considerando-se tal aspecto, é possível observar o modo como *Uma menina* retoma a problemática histórica pela via da transfiguração, a que aludimos acima. No romance não há relatos de perseguição concreta aos judeus, como acontecia no caso soviético. Mas, a existência de personagens nada convencionais visceralmente dedicados à conservação da memória por vias igualmente nada convencionais, conforme comentamos anteriormente, justifica o caráter insólito (etimologicamente, não-sólido) de uma narrativa que se desenvolve a partir de elementos históricos: trata-se de uma realidade em que a segurança conquistada com a derrota dos nazistas é algo muito precário, fluido, podendo desmanchar-se a qualquer momento. É o que o romance de Gonçalo Tavares apresenta ao leitor através das figuras e atitudes de Rafaella, Moebius, do Velho Terezin e dos Sete Séculos XX que analisaremos no capítulo que trata da memória.

Achava-se que com o final da guerra as ideias eugenistas estariam eliminadas. Mas não foi bem assim. Inclusive, essas ideias tiveram espaço por um tempo considerável, como podemos perceber pelo que aconteceu em outros países:

Mas, muitos anos depois, as autoridades escandinavas não haviam abandonado o interesse na teoria — e na prática — da “higiene racial”. Entre 1934 e 1976, programas de esterilização foram desenvolvidos na Noruega, Suécia e Dinamarca, sempre sob a égide e com o conhecimento dos governos socialdemocratas. Nos anos em questão, cerca de 6 mil dinamarqueses, 40 mil noruegueses e 60 mil suecos (90% dos quais mulheres) foram esterilizados devido a propósitos “higiênicos”: “para aperfeiçoar a população”.(JUDT, 2011, p.490-491).

Além disso, a Polônia iniciou uma campanha de limpeza étnica, assim como a Ucrânia. E de todos os países do Leste Europeu os alemães foram expulsos, tivessem ou não relação com o nazismo:

As estatísticas associadas à expulsão dos alemães entre 1945 e 1949 desafiam a imaginação. De longe o maior número deles veio de terras a leste dos rios Oder e Neisse que haviam sido incorporadas à nova Polônia – quase 7 milhões, de acordo com números do governo alemão. Outros quase 3 milhões foram retirados da Tchecoslováquia e mais de 1,8 milhão de outros territórios, somando um total de 11.730.000 refugiados. (LOWE, 2017, p. 277).

Isso contribuiu para formar a imagem, da qual falamos de forma breve anteriormente, dos alemães vendo a si próprios como vítimas, principalmente os que sofreram como prisioneiros de guerra:

Quando milhões de refugiados feridos e necessitados começaram a inundar a Alemanha no outono de 1945, eles levaram consigo algumas histórias perturbadoras de lugares que chamavam de “campos do inferno”, “campos da morte” e “campos de extermínio”. Nesses locais, eles diziam, os alemães trabalhavam até a morte, passavam fome até morrer e estavam sujeitos a execuções em massa. Os métodos sádicos usados pelos guardas de campo eram em todos os detalhes tão ruins quanto, e talvez até piores, do que os usados pelas SS em Auschwitz. Em alguns campos, diziam, “apenas cerca de 5% dos prisioneiros sobreviveram.”

Alegações como essas eram levadas extremamente a sério pelo governo alemão, e aceitas por grande parte do povo, que preferia se ver como vítima, em vez de algoz, das atrocidades. (LOWE, 2017, p. 158).

Outro problema ainda surgiu pelo fato de que as pessoas passaram a culpar a república pelos problemas da Alemanha, diminuindo a culpa que o nazismo teve por tudo que aconteceu, até porque não foram ensinados sobre tudo que o nazismo fez:

Nos anos 60, a intelectualidade jovem e radical alemã acusava a República de Bonn de encobrir os crimes da geração anterior. Muitos homens e mulheres nascidos na Alemanha durante a guerra e nos primeiros anos do pós-guerra não conheceram seus pais: quem foram, o que tinham feito. Na escola, nada lhes era ensinado sobre história alemã pós-1933 (e pouco sobre a era de Weimar). Conforme Peter Schneider e outros mais tarde explicariam, vivia-se num vácuo construído sobre um vazio: mesmo dentro

de casa — na verdade, principalmente em casa — não se falava sobre “aquilo”. (JUDT, 2011, p.551-552).

Se houve uma geração cuja rebeldia se fundamentava na rejeição a tudo o que os pais representavam — *tudo*: patriotismo, nazismo, dinheiro, o Ocidente, paz, estabilidade, lei e democracia —, essa geração foi a dos “filhos de Hitler”, os radicais da Alemanha Ocidental dos anos 60. (JUDT, 2011, p.552).

O grande problema dessa geração era relacionar o nazismo com produção capitalista e uma espécie de poder imperial. A partir disso, relacionavam a República de Bonn com os Estados Unidos, e tomavam como as verdadeiras vítimas quem era contra a guerra dos Estados Unidos no Vietnã. Chegaram ao ponto de comparar Auschwitz com o próprio Vietnã. Não havia uma verdadeira indignação perante o que aconteceu com os judeus.

Esse desvio fácil — a idéia de que as semelhanças entre o nazismo e a democracia capitalista são mais importantes do que as diferenças, e que os alemães tinham sido vítimas de ambos — concorre para explicar a notável insensibilidade da esquerda radical alemã diante da questão dos judeus. (JUDT, 2011, p.625).

Nesse contexto em que muitas pessoas estavam separadas de seus familiares, para que muitos pudessem reencontrar-se o governo precisava comprá-los da República Democrática:

Já em 1977, para obter a libertação de detentos na Alemanha Oriental, Bonn pagava cerca de 96 mil marcos alemães por pessoa. Entre os feitos diplomáticos da nova política cabe destacar a institucionalização do reencontro de famílias cujos membros viviam de lados opostos da fronteira: para tal, as autoridades em Pankow cobravam mais 4.500 marcos por cabeça (uma barganha — em 1983, o ditador romeno Ceaușescu cobraria de Bonn 8 mil marcos por pessoa para permitir que indivíduos de origem alemã saíssem da Romênia). Segundo uma estimativa, em 1989, o valor total extraído de Bonn pela RDA em troca da libertação de 34 mil prisioneiros, do reencontro de 2 mil filhos com seus respectivos pais e da “viabilização” de 250 mil casos de reencontro familiar chegava quase a 3 bilhões de marcos. (JUDT, 2011, p.660).

Mais uma vez, no romance não se trata de investir diretamente em tal questão. Mas ela está lá, ocupando um lugar de destaque, se nos lembrarmos de que a personagem principal é alguém que está perdida dos seus familiares. Naquela realidade alternativa, aparentemente ou o governo não pagava para que certas pessoas tivessem o direito de retornarem à Alemanha Ocidental, e por isso a personagem principal do romance, Hanna, continua à procura do pai até o final do romance, ou determinadas pessoas não queriam ser encontradas, por assim dizer.

Em nenhum momento o leitor fica sabendo se Hanna perdeu-se do pai, ou se foi abandonada. E ela diz que foi ameaçada se contasse o nome de seu pai:

Nesse dia parámos mais tarde para comer, e sentados, frente a frente, num restaurante, enquanto a observava a devorar uma fatia de bolo, lembrei-me das diversas vezes em que lhe havia perguntado pelo nome do pai e de como ela, invariavelmente, respondia que se dissesse o nome do pai lhe arrancariam os olhos e a língua. E tal era dito com serenidade e, ao mesmo tempo, com uma espécie de terror inclassificável; se eu disser o nome do meu pai, arrancam-me os olhos e a língua! E fazia os gestos, simulando. [...] E à minha pergunta — quem te disse isso? Essa coisa... os olhos, a língua — ela emudecia e passava para outro mundo; desistindo de mim, de me explicar. Por vezes, eu ficava a pensar que talvez o próprio pai lhe tivesse feito essa ameaça, outras vezes pensava que poderia ter sido uma outra pessoa — quem? A mãe, por exemplo, se ela existisse; Hanna nunca falara da mãe, era um vazio completo nas suas referências; ou um médico, um amigo, uma outra deficiente com trissomia 21 nas brincadeiras por vezes violentas entre crianças. Outras vezes eu concluía que Hanna dizia, afinal, algo sem sentido concreto, que inventava simplesmente. (TAVARES, 2015, p. 59-60).

Não obtemos resposta para essas indagações de Marius. Quem sabe era o pai de Hanna que buscava não ser encontrado, ou algo do tipo. Esta indefinição é igualmente um dado a reforçar o carácter insólito da realidade do pós-guerra que os relatos convencionais – de natureza historiográfica ou ficcional – nem sempre contemplam eficazmente, ou seja, levando o leitor a vivenciá-lo com a intensidade merecida. Além disso, esse é um dos elementos que confirmam a indefinição que paira sobre todo o romance, conforme dissemos anteriormente. Durante toda a leitura não obtemos nenhuma informação a mais sobre o pai de Hanna, ou sobre alguma pista que possa ajudar a encontrá-lo.

Outro ponto que não se relaciona diretamente com isso, mas é igualmente importante, é o fato de que essa “compra” de pessoas residentes na República Democrática mostra o quanto a Alemanha Ocidental estava economicamente bem. Enquanto um país derrotado, era de se esperar que a Alemanha, ao fim da guerra, estivesse muito pior do que os países vencedores. Mas não foi isso que aconteceu.

Uma característica impressionante da história da Europa Ocidental no pós-guerra foi o contraste entre o desempenho econômico da Alemanha Ocidental e da Grã-Bretanha. [...] A Grã-Bretanha foi o único Estado europeu a sair inequivocamente vitorioso da Segunda Guerra Mundial. Não obstante os danos causados pelas bombas e as perdas de vidas humanas, a estrutura do país — rodovias, ferrovias, estaleiros, fábricas e minas — sobrevivera intacta à guerra. Contudo, já no início dos anos 60, a República Federal era o dínamo próspero e efervescente da Europa, ao passo que a Grã-Bretanha era uma retardatária de baixa performance, com uma taxa de crescimento muito inferior à do restante da Europa Ocidental. Já em 1958, a

economia da Alemanha Ocidental era maior do que a britânica. Aos olhos de muitos observadores, o Reino Unido estava a caminho de se tornar o doente da Europa. (JUDT, 2011, p.472).

Não é de surpreender, portanto, que o romance se passe em uma Alemanha que não está destruída fisicamente, por assim dizer. Nesse ponto, o autor não apresentou uma realidade alternativa, mas representou o espaço da mesma forma e nas mesmas condições em que ele se encontrava historicamente.

De forma geral, percebemos, portanto, que

A Segunda Guerra Mundial foi como um grande navio petroleiro singrando as águas da Europa: ele tinha tal ímpeto que, embora os motores possam ter sido revertidos em maio de 1945, seu curso turbulento só foi finalmente interrompido muitos anos mais tarde. (LOWE, 2017, p. 407).

Conforme vimos durante este capítulo, o pós-guerra, ao contrário do que muitos possam pensar em um primeiro momento, não foi nada tranquilo e pacífico. Durante décadas a população de vários países teve que lidar com grandes mudanças, com os destroços físicos e humanos da guerra, com a perseguição que continuou (no caso dos judeus) etc. O romance, em grande parte, distancia-se dessa realidade destruída, por assim dizer. Mostra-nos um contexto idealizado porque há simpatia e compreensão por parte da maioria das pessoas que entram em contato com Hanna, por exemplo. Além dos trechos que já citamos acima, vemos um afeto que cresce por parte de Raffaella e Moebius direcionado à Hanna:

A dona do hotel fazia companhia a Hanna, que claramente gostava dela. A mulher chamava-se Raffaella e tinha paciência para ficar horas a jogar um estranho jogo de cartas de que só Hanna parecia saber as regras — regras que ia mudando a cada jogada. Raffaella ria às gargalhadas com algumas expressões e brincadeiras de Hanna [...]. Hanna em poucos dias fora, pois, como que adoptada pelo hotel, tanto por Raffaella, que se assumia como protectora, como por Moebius, sempre mais distante, mas que partilhava os instintos cuidadosos da mulher. [...] era evidente que a presença de Hanna quebrara naquele casal uma série de rotinas, e Hanna era tratada principescamente — de doces a refrescos, tudo lhe ofereciam; o mais pequeno desejo dela era rapidamente atendido. Tratavam-na como tratariam uma pessoa importante — o director de uma instituição, o familiar mais velho e mais respeitado da família — enfim, era evidente uma agitação — que noutro contexto seria classificada com de subserviente — em redor de Hanna. (TAVARES, 2015, p. 91-93).

E isso se distancia muito do que acontecia no pós-guerra, pois os preconceitos que existiam durante a guerra persistiram após o seu término. Além disso, é como se houvesse uma identificação do casal com a menina. Pois, para a ideologia nazista, tanto eles quanto a garota seriam perseguidos, presos, e

provavelmente mortos, a não ser que tivessem a sorte de escapar. Isso explica a simpatia e o afeto que o casal passa a ter por ela, e como faz dela o hóspede mais importante do hotel.

Relacionada a esses personagens, no próximo capítulo faremos uma reflexão teórica sobre a constituição da memória e o papel que ela desempenha na sociedade, de uma forma geral, e da relação do povo judeu com a memória. Juntamente com isso, analisaremos os personagens judeus presentes no romance, e de que forma a apresentação e o comportamento desses personagens confirma o caráter insólito do enredo.

## **4 OS JUDEUS E A MEMÓRIA**

No capítulo anterior, buscamos fazer um apanhado geral sobre o pós-guerra, bem como a análise dos elementos correspondentes e contrastantes com o histórico presentes no romance. Um dos pontos que saltam aos olhos na leitura e na análise da obra é a forte presença dos judeus no conjunto dos personagens. Consideramos que o capítulo sobre a historiografia de forma geral tornou-se importante para a análise que faremos dos personagens judeus neste capítulo. Já antecipamos alguns pontos que farão parte de nossa análise, como a questão da memória para os judeus, e o papel que ela desempenha no romance, e isso faz sentido à medida que, conforme mostramos no capítulo anterior, os judeus continuaram sendo alvo de perseguições. Por isso é que aquele capítulo antecede o atual, pois facilita a sua compreensão.

### **4.1 A PERSEGUIÇÃO AOS JUDEUS E À SUA HISTÓRIA NO PÓS-GUERRA**

Neste capítulo procuraremos refletir sobre a relação que o povo judeu tem com a memória, visto que este é um aspecto que se destaca no romance aqui estudado. Na obra, os judeus preocupam-se de diferentes modos em manter viva a lembrança dos acontecimentos vividos pelo seu povo no século XX, de forma especial, na Segunda Guerra Mundial. Veremos, no decorrer deste capítulo, o que contribuiu para que os judeus tornassem a sua relação com a memória ainda mais forte, e de que formas procuraram protegê-la. Também veremos que há uma relação entre a memória e a identidade do povo judeu.

Além disso, na análise dos personagens judeus presentes no romance, ressaltaremos o que há de insólito em suas condutas e na sua própria apresentação. O modo como esses personagens se comportam, e até mesmo alguns elementos que incorporaram em si próprios, como no caso de Moebius, confirmam esse caráter incomum que permeia todo o romance. São também dados que confirmam essa permanência difusa da ideologia nazista no contexto do romance. Pois, através de alguns pontos desse comportamento insólito destes personagens, percebemos uma preocupação em evitar que certas coisas voltem a acontecer.

Acreditamos que os acontecimentos da Segunda Guerra e do pós-guerra são fatores que contribuíram amplamente para essa grande importância que os judeus dão para a memória no contexto contemporâneo. Todos nós sabemos a que tipo de coisas os judeus estiveram sujeitos durante a segunda guerra. Mas muitas vezes nos passa despercebido tudo aquilo pelo que eles passaram no pós-guerra. Vejamos um pouco disso.

À diferença do que ocorreu na Idade Média, ao choque da *Shoah* não se segue um renascimento das comunidades nos locais de suas desgraças. As da Europa central não se reconstituem; as do oeste europeu enfrentam muitas dificuldades para financiar a acolhida aos sobreviventes.

Na URSS, onde ainda são mais de dois milhões em 1945, os judeus continuam vivendo uma situação difícil. O anti-semitismo permanece intenso, apesar da guerra e do papel que nela exerceram os cem generais judeus do Exército Vermelho, os cento e vinte e um judeus contemplados com o título de heróis da União Soviética e os quinhentos mil soldados judeus. Em 1947, Stalin proíbe a publicação do *Livro Negro*, coletânea de depoimentos de russos sobre a *Shoah*, redigido por um comitê antifascista judeu da União Soviética; seus vinte e cinco membros, acusados de “cosmopolitismo”, são presos e condenados à morte. Muitos judeus russos, embora estejam agradecidos a Stalin por ter vencido Hitler e ter sido o primeiro a reconhecer o Estado de Israel, tentam deixar o país e seguir para Israel ou para outros lugares. Quando, em 1950, Stalin abandona suas esperanças de fazer de Israel um Estado-satélite, a imprensa denuncia os judeus russos, húngaros e tchecos como “cosmopolitas sem raízes”, “demolidores do orgulho nacional”, “agentes a serviço do imperialismo ocidental”. Em agosto de 1952, os condenados do comitê antifascista são executados secretamente na prisão de Lubianka, junto com outros quatrocentos e cinquenta intelectuais judeus. A mesma sorte espera numerosos judeus dos partidos comunistas do leste da Europa. (ATTALI, 2003, p. 574-575).

Com o passar de algum tempo, a situação dos judeus na União Soviética não muda:

Sob Khruchchev, a situação dos judeus soviéticos não melhora. Boris Pasternak não pode publicar *O doutor Jivago*. Vassili Grossman é enviado ao *gulag*. Em 1959, os judeus ainda são dois milhões e meio, na maioria cada vez mais assimilados. Embora dois terços do total tenham feito estudos superiores, embora eles ainda representem 15 por cento dos médicos e 10 por cento dos advogados e dos atores, determinadas cotas vêm limitar seu acesso a posições importantes na pesquisa, nas universidades, na administração, na justiça, no exército e no Partido. Após a Guerra dos Seis Dias – na qual são esmagados exércitos árabes equipados com armas soviéticas –, a situação deles agrava-se seriamente. O judaísmo é apresentado em Moscou como uma “religião criminosa”, à diferença das outras. Depois de uma vasta campanha anti-semita que os despoja de sua nacionalidade, os últimos judeus da Polônia e da Romênia recebem autorização para emigrar; o derradeiro deixa Kasimierz em 1968. Nessa Europa central onde, trinta anos antes, viviam dois terços do povo judeu, não há mais que cemitérios. (ATTALI, 2003, p. 575-576).

Podemos dizer que buscavam terminar o que Hitler começou. E engana-se quem pensa que a perseguição aos judeus no pós guerra aconteceu apenas na União Soviética. Além disso, conforme citamos no capítulo anterior, alguns são capazes de culpar os próprios judeus pelo Holocausto:

Na Alemanha como na França, não desapareceram as profanações de cemitérios judaicos, as agressões contra os rabinos, os dirigentes, as sinagogas e os centros comunitários. Chega-se até a acusar os judeus de serem indiretamente responsáveis pela *Shoah*: Hitler seria simplesmente, adiantam certos historiadores alemães como Ernst Nolte, uma resposta ao marxismo e à União Soviética. Bastará acrescentar que o marxismo e a URSS são “criações judaicas” para que o judeu perseguido se torne – supremo refinamento – responsável por sua própria perseguição! (ATTALI, 2003, p. 589).

Para esta abordagem importa compararmos a continuidade dos ataques aos judeus, aos seus centros religiosos, cemitérios na Alemanha do pós-guerra, com o que o romance aqui estudado nos apresenta. Apesar de no início não termos nenhuma indicação de qual seja o local em que o enredo se passa, no capítulo quatro da primeira parte do romance os dois personagens principais, Hanna e Marius, dirigem-se a Berlim. A maior parte do romance se passa nessa cidade, e em Berlim é que os dois conhecem todos os personagens judeus do romance. De certa forma, o simples fato de que temos judeus morando em Berlim e não termos notícia de que eles são perseguidos já nos confirma em parte a idealização da realidade apresentada pelo romance, conforme defendemos neste trabalho. Mas, ao mesmo tempo em que podemos idealizar esse fato, de termos judeus vivendo na Alemanha sem termos notícias de perseguição a eles, devemos estar atentos a alguns detalhes que nos mostram uma constante preocupação por parte desses judeus em relação à



sua história, o que nos dá indícios de que não havia, mesmo no contexto do romance, tranquilidade para essas pessoas.

À primeira vista, pode parecer algo espantoso, em um sentido positivo, o fato de que os primeiros personagens judeus com os quais temos contato no romance, o casal Moebius e Raffaella, sejam donos de um hotel em Berlim, já que nesse contexto histórico, para evitarem as perseguições, muitos judeus procuravam viver da forma mais discreta possível, isolados, e nesse caso, por serem donos de um hotel, o casal tem contato com um grande número de pessoas. Alguns judeus, durante o pós-guerra, procuravam não mostrar que pertenciam ao povo judeu:

Desde a morte de Stalin até 1967, o anti-semitismo — embora endêmico no Leste europeu e na própria União Soviética — foi mantido fora da retórica comunista oficial. Depois da guerra, na Europa Oriental, a maioria dos judeus sobreviventes partiu para o Ocidente, ou para Israel. Entre os que ficaram, muitos fugiriam (se conseguissem fazê-lo) durante as perseguições promovidas nos últimos anos de Stalin. **Ainda havia comunidades judaicas numerosas na Polônia e (especialmente) na Hungria; no entanto, a maioria não era de judeus praticantes e, de modo geral, sequer se considerava judia. No caso dos nascidos depois da guerra, muitos nem sabiam que eram judeus — os pais achavam prudente manter o fato sob sigilo.** (JUDT, 2011, p.576, grifo nosso).

Ao contrário, esse casal busca reforçar de várias formas a sua identidade judaica, e não esconde de ninguém a sua pertença ao povo judeu. Esse elemento, por si só, reforça o caráter idealizador que está presente no romance. Mas a forma pela qual Moebius e Raffaella agem também nos dá indícios de que essa paz na qual viviam podia acabar a qualquer momento. É como se nos dissessem que esse fantasma da ideologia nazista que está presente de forma difusa no romance pudesse aparecer. A primeira coisa que surge na obra, em relação ao casal, que nos alerta e nos choca é a construção do hotel. A planta desse hotel desestabiliza essa idealização, e nos alerta para o incomum presente no enredo. O primeiro contato no romance que temos com o hotel acontece quando Marius e Hanna chegam lá para hospedar-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 não tem número? — perguntei.  
— Só têm 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.

— Porque fazem isso?

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

O simples fato de nomear os quartos com nomes dos campos de concentração já demonstra que havia uma preocupação por parte dos proprietários do hotel em preservar a lembrança desses lugares. E não havia escapatória para os hóspedes. Só podiam escolher algum dos campos de concentração, por assim dizer, para hospedar-se.

Além da perseguição direta sofrida pelos judeus na União Soviética, na Alemanha e na França, eles também se depararam com uma perseguição à história do seu povo. Os revisionistas, como ficaram conhecidos, buscaram convencer as pessoas de que várias coisas não aconteceram durante a guerra, entre elas, de que as câmaras de gás não existiram, e de que o número de judeus mortos pelos nazistas era bem menor do que o relatado. Vários escritores e pesquisadores dedicaram obras para tentar convencer as pessoas disso.

Vidal-Naquet (1988), em um livro composto por ensaios escritos entre os anos de 1980 e 1987, nos fala sobre a teoria revisionista:

Há cerca de dois anos, a corrente “revisionista”, ou seja, a que nega as câmaras de gás de Hitler e o extermínio de doentes mentais, judeus e ciganos e, ainda, o de membros de povos considerados radicalmente inferiores, principalmente eslavos, vem aumentando perturbadoramente. Uma seita, minúscula mas obstinada, dedica todos os seus esforços e emprega todos os meios, panfletos, fábulas, histórias em quadrinhos, estudos pretensamente científicos e críticos, revistas especializadas, para destruir não a verdade, que é indestrutível, mas a tomada de consciência da verdade. Na realidade, não se interessa pelos doentes mentais, nem pelos ciganos e menos ainda pelos prisioneiros de guerra soviéticos, mas somente pelos Judeus. (VIDAL-NAQUET, 1988, p.9).

É fácil perceber que o verdadeiro interesse era falsificar os dados sobre o massacre contra os judeus quando conhecemos as premissas gerais defendidas pelos revisionistas:

De fato, os revisionistas compartilham todos, mais ou menos, alguns princípios extremamente simples:

1. Não houve genocídio, e o instrumento que o simboliza, a câmara de gás, nunca existiu;
2. A “solução final” foi apenas e simplesmente a expulsão dos Judeus em direção ao Leste europeu, o “recuo”, como diz também Faurisson [...];
3. O número de vítimas judias do nazismo é bem menor do que se diz: “Não existe qualquer documento digno desse nome que confirme que a perda total da população judaica durante a última guerra tenha sido de mais de 200.000 pessoas... Acrescentemos também que estão incluídos no número total de vítimas judias os casos de morte natural”, escreve com tranquilidade o advogado alemão Manfred Roeder, o que demograficamente, significa que a taxa de mortalidade das comunidades judaicas foi extremamente baixa. Outros, mais bondosos, chegam até um milhão (Rassinier, Butz), atribuindo grande parte dessas mortes à aviação aliada. Por sua vez, Faurisson divide mais ou menos esse milhão em dois: algumas centenas de milhares de mortos como soldados (um belo testemunho de valentia) e um número igual de mortos “devido a guerra” (*Verité...*, p.197). Quanto ao número de mortos em Auschwitz, Judeus e não-Judeus, chegou a cerca de 50.000. (ROEDER, p. 8; FAURISSON, p.197, apud VIDAL-NAQUET, 1988, p. 37-38).;
4. A Alemanha hitlerista não é a principal responsável pela Segunda Guerra Mundial. Compartilha essa responsabilidade, por exemplo, com os Judeus [...] ou nem teve qualquer responsabilidade;
5. O maior inimigo do gênero humano durante os anos trinta e quarenta não foi a Alemanha nazista, mas a URSS de Stalin;
6. O genocídio é uma invenção da propaganda aliada, principalmente judia e principalmente sionista, o que pode ser facilmente explicado, digamos, por uma propensão dos Judeus a citar números imaginários, sob a influência do Talmud. (VIDAL-NAQUET, 1988, p. 37-38).

São argumentos totalmente desprovidos de verdade, mas que conquistaram muitos adeptos. Para isso, havia toda uma metodologia para tentar tornar essas premissas falsas mais aceitáveis, que está resumida nos seguintes princípios que norteavam o método revisionista:

1. Todo testemunho direto de um Judeu é uma mentira ou imaginação;
2. Todo testemunho, todo documento anterior à libertação é falso, ignorado, ou considerado “boato”; [...]
3. Em geral, todo documento que nos informa em primeira mão sobre os métodos nazistas é falso ou manipulado. [...]
4. Todo documento nazista que traz um testemunho direto é compreendido em seu sentido literal se escrito em código, mas ignorado (ou subinterpretado) se escrito em linguagem direta [...]. Em compensação, qualquer manifestação de racismo de guerra no campo aliado [...] é considerada em seu sentido mais agudo.
5. Consideram que todo testemunho nazista posterior ao final da guerra, nos processos do Leste ou do Oeste, em Varsóvia ou Colônia, Jerusalém e Nuremberg, em 1945 ou em 1963, foi obtido sob tortura ou intimidação. [...] é um pouco surpreendente nessas condições que *nenhum* dirigente da SS tenha negado a existência das câmaras de gás.
6. Mobiliza todo um arsenal pseudotécnico para mostrar a impossibilidade material do extermínio maciço por gás.
7. [...] Podemos dizer que, para os revisionistas, as câmaras de gás não existem porque a inexistência é um de seus atributos.

8. Enfim e principalmente tudo o que pode tornar conveniente e crível essa história terrível, marcar sua evolução, fornecer termos de comparação política, é ignorado ou falsificado. (VIDAL-NAQUET, 1988, p. 41-44).

Dessa forma era muito fácil apresentar uma teoria contrária. Não consideravam o testemunho das vítimas; davam outra interpretação aos documentos nazistas que falassem diretamente sobre os métodos de extermínio nazista; e ignoravam qualquer prova ou testemunho das autoridades nazistas que comprovassem a história do holocausto. Trata-se de um grupo verdadeiramente empenhado em enterrar a verdade. Diziam que os historiadores que buscavam narrar os acontecimentos da Segunda Guerra e seus horrores eram mitologistas:

Arthur Butz chama de “mitologistas do extermínio” (*The Hoax*, p.248 et *passim*) os historiadores que tentaram reconstruir o trajeto do genocídio. Ao criar essa expressão, fica claro que ele definiu perfeitamente o que ele mesmo e outros revisionistas realizaram: um discurso que substitui o real pelo fictício. Rejeitar, por princípio, todos os testemunhos diretos para admitir como decisivos os testemunhos daqueles que, por suas próprias confissões, nada viram, como os delegados do “Comitê Internacional da Cruz Vermelha”, é um sinal que não engana. (VIDAL-NAQUET, 1988, p. 81).

Com a perseguição direta que acontecia em diversos lugares, com manifestações violentas contra tudo o que se relacionasse ao povo judeu, e com esse empenho por parte de um grupo de teóricos em desmentir os horrores pelos quais esse povo passou, entendemos por que a memória possui um papel tão importante no cotidiano dos judeus. No romance é muito interessante notarmos como os judeus não confiavam em certos métodos para registro da memória. E isso parece ter relação com a teoria revisionista. Se há um grupo que busca desmentir tudo sobre a história da perseguição ao povo judeu no século XX, alguns meios para a conservação da memória não são mais tão confiáveis. Seria muito relevante para esse grupo, por exemplo, destruir todos os documentos que comprovassem os fatos do genocídio praticado pelos nazistas. E no romance temos contato direto com essa desconfiança, por parte dos judeus, em relação aos documentos escritos. Um dos hóspedes do hotel, que também é judeu, é conhecido como o velho Terezin, porque escolheu morar no quarto Terezin do hotel. Em certo dia, ele resolve levar Marius e Hanna até um antigo arquivo da cidade:

O velho Terezin ia na frente, e tal, apesar de tudo, transmitia uma estabilidade ao grupo. Marius preocupava-se com Hanna e com os constantes desníveis do solo. O chão estava ocupado por ervas, mas, a

uma chamada de atenção de Terezin, Marius observou durante alguns segundos duas pequenas cartolinhas que estavam já meio enterradas, enlameadas.

— Fichas de arquivo — explicou Terezin.

Eram folhas de arquivo muito semelhantes, em tamanho e tipo de papel, às fichas que Hanna tinha no momento em que Marius a havia encontrado. Fichas banais, de documentação. **Marius debruçou-se sobre uma das fichas, um papel que certamente teria sido designado, em tempos, como documento, algo que deve ser guardado, algo que merece a atenção e o gesto de quem salva — o oposto de lixo. Ali estava, então, a uns centímetros da bota deira de Marius, 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 quer continuar no mundo dos homens. (TAVARES, 2015, p. 174, grifo nosso).

Essas fichas são documentos que foram completamente abandonados, ou que sobreviveram em parte a uma destruição proposital. E esse arquivo era responsável por guardar os registros de muitas famílias:

Repetindo os gestos de Terezin, Marius olhou por uma janela onde os vidros já não existiam. Lá dentro, um enorme pavilhão abandonado, praticamente vazio.

— Se olhar para a parede do lado oposto — disse Terezin — verá ainda uma gaveta no chão.

O velho Terezin explicou que durante um ano frequentou aquele arquivo com grande regularidade.

— Investigava na altura — como deve acontecer a todos quando, algures, entram na idade adulta — a minha família, as minhas origens. Este arquivo — disse Terezin — tinha muita documentação a esse respeito e quem queria perceber sua genealogia vinha aqui. (TAVARES, 2015, p. 175-176).

Mas agora esses eram registros perdidos para sempre. Apenas restavam pedaços de fichas com partes do que nelas estava escrito ainda visíveis. Por isso, em outro momento no romance, o velho Terezin fala para Marius sobre a descrença dos judeus em registros materiais: “o velho Terezin conta então que eles, os judeus, não confiavam em documentos, em papéis, em fotografias, em suma, em nenhum registro concreto, material, palpável. — Viu aquele arquivo?” (TAVARES, 2015, p. 185). O arquivo era um exemplo do que poderia acontecer se por escolha de alguns o registro e as memórias de uma parcela da população fossem negligenciados e destruídos. Só restariam resquícios.

Para falarmos sobre a importância e sobre o papel da memória para o povo judeu, primeiramente discorreremos um pouco sobre a memória de forma geral. Veremos que o povo judeu já era conhecido como povo da memória, mas isso toma ainda mais força nesse contexto histórico, em decorrência de todas essas perseguições sobre as quais já falamos acima.

## 4.2 A MEMÓRIA

Cada um de nós relaciona-se com a memória de forma diferente, mas todos nós possuímos memórias e buscamos resgatá-las, assim como procuramos manter as que já possuímos. “M. Halbwachs caracterizaria [...] a memória como ‘o que ainda é vivo na consciência do grupo para o indivíduo e para a comunidade’”. (HALBWACHS, 1950, p. 70 apud ACHARD et al., 1999, p. 25). Sendo assim, essas memórias constroem-se a partir de elementos que ainda estão vivos em nossa consciência, que são a base de nossos atos, ou que fazem parte do nosso cotidiano. Cada grupo possui uma memória própria, e cada indivíduo, no seu contexto de vida, possui uma memória individual. É nesse sentido que se fala em memória individual e coletiva.

Pollak (1992) fala em três constituintes da memória: os acontecimentos, pessoas ou personagens, e lugares. Vejamos o que ele nos diz sobre os acontecimentos:

Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992, p. 201).

Muitos aspectos constitutivos da memória de um grupo ou de um povo em específico compõem-se de acontecimentos nos quais a maioria dos membros do grupo ou do povo não tomou parte. Como aqui nos interessa o povo judeu, tomemos esse povo como exemplo. Um judeu que viva na atualidade, não presenciou todos os acontecimentos dos quais ele se recorda como constituintes da memória de seu povo. Mas, como o autor nos diz acima, através de uma socialização, esses acontecimentos se tornam memória herdada.

Um exemplo claríssimo no romance de como os acontecimentos são um dos principais constituintes da memória, e de como algumas pessoas que não estiveram

presentes em determinado período histórico herdadas essas memórias é a existência dos Sete Séculos XX. Ficamos sabendo da sua existência no capítulo doze do romance:

Foi na manhã em que o velho Terezin nos desviou do caminho previsto até à estação, que ele me contou a história dos sete “Séculos XX”. Contou-a quando nos acompanhava já, por delicadeza, à estação de caminhos-de-ferro.

[...] O velho Terezin contou então que eles, os judeus, não confiavam em documentos, em papéis, em fotografias, em suma, em nenhum registro concreto, material, palpável.

— Viu aquele arquivo?

E como não confiavam no que se poderá chamar de matéria por mais moderna que fosse a técnica e a segurança que transmitisse a sua conservação, e as sucessivas promessas de imortalidade — **havam regressado, de certa maneira, ao passado, e decidido conservar na memória humana o que teria mesmo de ser defendido, o que nunca deveria ser engolido por qualquer vandalismo — ou dos homens ou dos elementos naturais.**

Havia, espalhados pelo mundo, sete homens, sete judeus, que tinham memorizado, sem qualquer falha, toda a História do século XX. Com factos, disse Terezin, com datas concretas, tentando eliminar qualquer interpretação ou julgamento. Esses sete homens — explicou Terezin — memorizaram o mesmo texto: são homens-memória cuja única função — além de tentarem continuar vivos — é a de não esquecer um único dado, uma única linha. Como é evidente, o que memorizaram tem a ver, directa ou indirectamente, com a nossa história particular, a dos Judeus. (TAVARES, 2015, p. 185-186, grifo nosso).

Não sabemos qual a idade destes sete homens, mas é possível que alguns deles não tenham vivido directamente certos acontecimentos, seja pela idade que tinham, ou porque conseguiram escapar. Além disso,

Cada um dos sete “Séculos XX” tem ainda a responsabilidade de durante a sua vida escolher sete homens a quem passará oralmente toda a informação. Cada um desses novos sete Séculos XX passará a outros sete. E será assim, sempre, até o fim. (TAVARES, 2015, p. 189-190).

Ou seja: por mais que os primeiros sete tenham vivido directamente alguns dos acontecimentos nos quais os judeus tomaram parte no século XX, a partir do momento em que outros homens se tornam os novos sete Séculos XX, teremos pessoas que apenas têm gravadas em suas memórias esses acontecimentos, e não que os vivenciaram pessoalmente. Terão gravada, portanto, uma memória que foi herdada.

Continuando a nossa reflexão sobre os elementos constituintes da memória segundo Pollak (1992), temos em segundo lugar, como parte formadora da memória, as pessoas ou personagens:

Além desses acontecimentos, a memória é constituída por *pessoas, personagens*. Aqui também podemos aplicar o mesmo esquema, falar de personagens realmente encontradas no decorrer da vida, de personagens freqüentadas por tabela, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa. (POLLAK, 1992, p. 201-202).

É comum que tenhamos algumas pessoas que ficaram marcadas em nossa memória pessoal, e isso é verdadeiro também no que diz respeito à memória do grupo, ou de um povo. Figuras históricas importantes, como um líder que o grupo já teve e que se destacou, ou até mesmo os perseguidores desse grupo (no caso dos judeus, os nazistas em geral, se pensarmos no Holocausto), ficarão gravadas na memória desse grupo/povo. Muitas vezes haverá uma relação estreita entre os acontecimentos e as pessoas que fazem parte da memória. Normalmente as pessoas que aqui tomam parte participaram dos eventos que são memorizados.

Por fim, o autor nos fala sobre os lugares como o terceiro constituinte da memória:

Além dos acontecimentos e das personagens, podemos finalmente arrolar os *lugares*. Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Na memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória, que são os lugares de comemoração. (POLLAK, 1992, p. 202).

Os acontecimentos, nos quais as pessoas tomaram parte, que ficaram gravados na nossa memória normalmente ocorreram em algum lugar específico, e por isso os lugares também são elementos que formam a memória tanto individual quanto coletiva. No que diz respeito aos espaços públicos, podem ser lugares de comemoração ou de recordação. Muitas vezes os monumentos ou edifícios não existirão para propriamente comemorar um fato, mas para marcá-lo como algo que deve ser recordado. Seguindo a nossa linha de exemplos, o Memorial do Holocausto, o centro de memória chamado Topografia do Horror, e vários outros, são lugares feitos para que se mantenha viva a memória dos sofrimentos



experimentados pelos judeus, no caso do Memorial do Holocausto, mas também pelos ciganos, deficientes etc., no caso do centro de memória Topografia do Horror.

Conforme já mencionamos anteriormente neste capítulo, os quartos do hotel de Raffaella e Moebius levam o nome dos campos de concentração. Só isso já seria um exemplo de como certos locais estão gravados na memória. Mas, além disso, o hotel apresenta mais algumas especificidades:

— Reparei que o hotel não tem nome — disse eu a Moebius, num momento mais descontraído.

— Não, não tem — respondeu-me ele — é mesmo assim.

Numa das noites, depois de jantar — normalmente jantávamos ali, era o mais prático — percebi finalmente a organização do hotel.

Já uma ou duas vezes manifestara a minha perplexidade, e Moebius nesse dia chamou-me ao escritório, um compartimento que normalmente estava fechado e a que só o casal tinha acesso. Aí, com a porta fechada, Moebius abriu uma gaveta e tirou de lá algo enrolado que depois foi desenrolando em cima da mesa. Era um mapa. A princípio não identifiquei nem sequer a geografia geral, mas rapidamente percebi ser a Europa, e depois, a pouco e pouco, os pequenos pontos assinalados e as palavras que os acompanhavam ficaram claros. Era um mapa onde estavam marcados os locais dos campos de concentração nazis.

— Estão aqui todos os Campos — disse Moebius.

— E agora — continuou ele — olhe, por favor, para a planta do hotel. E virou o tronco e o rosto para a planta do hotel que estava afixada na parede do escritório e que era idêntica à que eu vira pela primeira vez, perplexo e assustado, no dia de chegada, atrás do balcão de recepção.

**A planta do hotel era, mais milímetro, menos milímetro, uma cópia da estrutura geométrica formada pelos pontos que no mapa assinalavam os Campos. E exactamente na mesma posição relativa de cada Campo estava o quarto com o mesmo nome. Percebi finalmente a organização dos quartos. Não havia qualquer referência á ordem alfabética, nem qualquer relação com o tamanho ou com o número de camas no seu interior — a relação era uma relação geográfica: o quarto de nome Arbeitsdorf estava entre Bergen-Belsen e Ravensbrück, um pouco metido para dentro, tal como se podia ver no mapa dos Campos. O hotel era reduzido, é certo, minúsculo, uma miniatura, mas era, em termos proporcionais, a cópia exacta da geografia dos campos de concentração.**

— Foi feito de raiz — disse Moebius, falando do hotel — por um arquiteto nosso amigo, judeu. (TAVARES, 2015, p. 93-94, grifo nosso).

Os campos de concentração foram classificados como lugares de memória. O hotel, justamente por ser uma cópia em miniatura desses locais, também passa a ser um novo lugar de memória, visto que representa esses lugares de uma nova forma. Não temos no hotel a presença de objetos, ou de imagens dos campos. Mas o fato de ter sido construído seguindo a planta dos campos o encarrega desse papel de representação. Para garantir que a planta do hotel seria feita exactamente segundo a geografia dos campos, é um arquiteto judeu que a desenha. Além disso,

no início desse trecho, vemos que o hotel não possui nome. Moebius continua falando sobre isso com Marius:

— Veja, disse-me Moebius, enquanto num papel vegetal que colocara por cima do mapa assinalava os pontos onde estava cada Campo —, se unirmos com uma linha cada um destes pontos, onde se encontrava um Campo, obteremos uma forma geométrica.

E ele, com um traço não rigoroso, por vezes até tremido (era visível, apesar de tudo, embora ele o tentasse disfarçar, uma certa emoção), uniu os vários pontos.

— Vê — disse ele, levantando a cabeça e fixando-me —, obtemos uma forma geométrica. Sabe que esta forma geométrica tem um nome? Não tinha, mas nós demos-lhe um nome, esta forma precisava. Como era possível não dar nome a isto? Não é um quadrado, nem uma circunferência, enfim, não é nenhuma forma geométrica reconhecível, mas isso não é razão para ficarmos mudos, não lhe parece? Pois bem, eu e minha mulher demos um nome a esta forma geométrica negra, deixe-me classificá-la assim. E era o nome que daríamos ao hotel, se lhe tivéssemos posto um nome. Sabe qual é o nome desta forma geométrica? Quer mesmo saber? (TAVARES, 2015, p. 94-95).

Essa forma geométrica é a forma do horror, e o nome que se dá a ela seria um nome terrível para o hotel, e justamente por isso este fica sem nenhum nome. “A forma geométrica de que Marius toma consciência no relato de Moebius diz respeito ao que é conhecido – por ser impossível sustentar a recusa de sua existência –, todavia, é igualmente intraduzível e irrepresentável.” (MOURA, 2018, p. 129). Também consideramos que é por isso que Moebius não chega a revelar o nome da forma geométrica formada pelos campos de concentração. Ela concentra horror demais para ser representada por um nome.

Tendo em vista os memoriais dos quais falamos anteriormente, como o memorial do Holocausto, o centro de memórias e, no caso do romance, o próprio hotel, percebemos que há elementos da memória que não surgem de forma espontânea. Então, podemos dizer que “Esse último elemento da memória – a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento – mostra que *a memória é um fenômeno construído*.” (POLLAK, 1992, p. 204). E não são só os lugares de memória que a constituem como uma construção. Na formação da memória, muitos acontecimentos e pessoas não estão fixados de forma espontânea. Trata-se de uma escolha, consciente ou não, entre o que memorizar e o que esquecer. Nesse sentido, compreende-se que “sem o esquecimento, a memória humana é impossível (MENEZES, 1992, p. 16, apud MOTTA, 2003, p. 186). Na construção de uma memória, seja individual ou coletiva, o esquecimento toma parte

quando selecionamos o que deve ser lembrado ou não. Porém, há quem use o esquecimento para determinar que certos fatos não devem ser lembrados:

Mas quando falamos de grupos sociais, devemos estar cientes de que existem projetos de esquecimentos, coisas e fatos não devem ser lembrados, sob pena de ser ameaçada a unidade do grupo, questionada sua identidade, fragilizando e/ou colocando em questão o interesse comum. (MOTTA, 2003, p. 186).

Continuando com a nossa linha de exemplos, foi mais ou menos isso o que ocorreu na Alemanha no pós-guerra. Havia um esforço para que todo o sofrimento causado pelos nazistas aos judeus, ciganos, homossexuais e deficientes não fosse relembrado. A ideia geral era de esquecer o que tinha acabado de acontecer. Nessa questão há uma escolha do autor que faz com que o romance contraste com o que aconteceu na realidade histórica. Enquanto o que se buscava de forma geral era esquecer tudo o que tinha acontecido, o autor, no romance, singulariza seus personagens judeus justamente através da memória. A relação entre esses personagens e a memória do seu povo é mais forte do que a apresentada pela historiografia em relação aos judeus. Mas, mesmo na realidade histórica, vemos um reforço na relação que o povo judeu já possuía com a sua memória. É recorrente em trabalhos sobre a memória a citação do povo judeu como exemplo de um povo-memória:

A memória também procura construir uma continuidade dentro do espaço temporal. Voltando ao caso dos judeus, a memória judaica afirma/reafirma uma luta “de todo o sempre” pela unidade de seu grupo. Para alguns estudiosos, inclusive, “não tendo os judeus renunciado jamais ao imperativo da memória, chegou um tempo em que deixaram de escrever história. Talvez se tenha tornado, ainda mais, um povo memória” (HARTOG, 1990). Por fim, e talvez o mais importante, a construção de um sentimento de coerência, de identidade. Identidade esta que se reproduz em referência e mesmo em oposição a outros grupos. (MOTTA, 2003, p. 185).

Ela é fundamental na construção da identidade desse povo, como podemos perceber pela resposta recebida por Esther Szuchman (2006), como parte do seu trabalho *Identificação/identidade: linguagem, história e memória na condição judaica*. Parte do trabalho constitui-se de entrevistas e da análise destas. Transcrevemos a seguir uma das respostas à seguinte pergunta:

Que princípios são fundamentais para alicerçar a identidade judaica? Os princípios básicos para se fundamentar, alicerçar a identidade judaica

seriam: Conhecimento da história do povo judeu, com destaque especial os [sic] períodos das perseguições, as [sic] motivos das mesmas [...]

Uma visão atual do povo judeu no mundo destacando as diferenças nas várias correntes religiosas. No Tanach, Êxodo e os mandamentos, reis, profetas e juizes.

Produção literária, filosófica, artística e religiosa dos judeus sefaraditas e dos judeus ashkenazitas.

As várias nuances do monoteísmo judaico, valores éticos, morais e de justiça. A especial valorização do ser humano, do semelhante e a responsabilidade desta relação. (SZUCHMAN, 2006, p. 163).

O primeiro princípio elencado pelo entrevistado foi justamente a importância do conhecimento, por parte do povo judeu em geral, da sua história, destacando as perseguições sofridas e os motivos pelas quais elas ocorreram. Justamente por isso Lisley Nascimento, em seu artigo intitulado *Memórias e testemunhos: a Shoah e o dever da memória* (2007), nos diz que a “memória judaica se relaciona, pois, com aquilo que está ameaçado, com o que permanece em estado de intempérie” (NASCIMENTO, 2007, p. 91). Buscando evitar que os sofrimentos da sua coletividade fossem esquecidos, os judeus, durante a segunda guerra, utilizaram-se de alguns métodos para preservar suas memórias, como este:

Os judeus, diante da condição do gueto e do campo de concentração e morte, só podem viver fora da lei – da ordem imposta –, escreve o historiador e arquivista incansável Emmanuel Ringelblum. Em seu diário do gueto de Varsóvia, relata a coordenação de um grupo clandestino que procurava registrar a vida judaica do mais simples cotidiano até as manifestações culturais e artísticas. Os livros com as anotações eram enterrados dentro de latões de leite e outros recipientes em lugares secretos antes da destruição do gueto em 1943. Esses livros de anotações e registros configuram-se como um arquivo da memória judaica do gueto, uma história humana que se vê acossada pelo medo do extermínio, mas que, todavia, cria mecanismos de sobrevivência. (NASCIMENTO, 2007, p. 92).

Conforme explicamos no início deste capítulo, falamos aqui sobre a questão dos judeus e a da memória porque esse é um tema que se destaca no romance aqui estudado. Diante do extermínio de grande parte da coletividade judaica, não há muitos que possam conservar essa memória. Como nos diz Pierre Nora (1993), “Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória.” (NORA, 1993, p.18). E isso é justamente o que acontece no romance. Os Sete Séculos XX são homens-memória responsáveis por manter em sua memória toda a história do século XX, com especial destaque para tudo o que diz respeito ao povo judeu. E há um cuidado, por parte desses sete homens, em memorizar essa história seguindo um método:

Deixe-me dizer-lhe que memorizar acontecimentos históricos, apesar de tudo, não é a tarefa de memorização mais difícil. Uma boa memória precisa de uma lógica interna, conseguimos memorizar uma enorme quantidade de dados se, entre eles, estabelecermos uma ligação, se os colocarmos numa espécie de série, em que um elemento existe em relação com os outros, e não isoladamente. Também um dos nossos “Séculos XX”, se lhe derem uma data, começará daí para a frente ou para trás, numa sequência imutável que muitas vezes soa semelhante a alguém que diz a tabuada de cor. E a História, como lhe dizia, tem uma lógica de causa-efeito — se sabemos a causa, avançamos e descobrimos o efeito; se sabemos o efeito, recuamos e descobrimos a causa — esta é a base em que a memória deles se apoia. Está tudo articulado. Um facto não existe sozinho. **Cada “Século XX” memoriza ainda as informações como uma estrutura, uma arquitetura, onde cada acontecimento ocupa um espaço que faz fronteira com outros espaços e assim sucessivamente. Pode parecer estranho, mas os “Séculos XX” memorizam através de uma distribuição dos acontecimentos numa superfície. E cada um dos sete Séculos XX tem o seu mapa mental;** cada um orienta-se, na própria cabeça, de uma maneira diferente [...]. Agora, se pedirmos para os ouvir, todos seguirão a mesma ordem de factos, acontecimentos e dados. É como se cada um fosse, mentalmente, por um caminho diferente, mas visse exactamente o mesmo. A nós, a todos os outros judeus, não nos interessa conhecer cada mapa da memória de cada um dos Séculos XX, apenas nos interessa o exterior desse percurso interno. (TAVARES, 2015, p. 186-187, grifo nosso).

Além de seguirem toda uma lógica de memorização, no que diz respeito a alguns períodos, eles memorizaram detalhes:

De alguns anos do século XX — pouco relevantes para a nossa história — eles memorizaram apenas uma ou outra data, enquanto de outros anos memorizaram dados que demoram horas a serem ditos. Memorizaram, como deve calcular, todos os dados, até ao mais pequeno pormenor, sobre o que aconteceu nos campos de concentração. Os sete “Séculos XX” memorizaram a planta dos Campos — são capazes de os desenhar em qualquer altura; memorizaram a localização e a medida das celas, memorizaram o número de mortos por cidade, por ano e mês, memorizaram os nomes das famílias que desapareceram nesses anos, memorizaram o que alguns sobreviventes relataram por escrito e memorizaram pormenores sórdidos, que escuso de lhe descrever. Têm todo o século XX na cabeça. (TAVARES, 2015, p. 186).

Esses homens são o perfeito exemplo do conceito de homem-memória. São homens-memória do século XX. Assim, a memória, para o povo judeu, tanto nos relatos historiográficos quanto no enredo do romance que estudamos é elemento que constitui sua identidade. As reflexões que transcrevermos a seguir complementam a descrição dessa relação entre memória e identidade característica da cultura judaica, mostrando como memória e identidade podem estar muito unidas:

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. (POLLAK, 1992, p. 204).

Podemos portanto dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 204).

Manter viva na memória a história do seu povo é um elemento fundamental para que os judeus não percam sua identidade, que se constrói coletivamente. A memória, para eles, é fundamental como elemento de continuidade. E o que o judeu sempre buscou foi não ser assimilado ao contexto em que vive e perder sua identidade:

Nenhum fio condutor parece ligar ao longo dos séculos esses mercadores que estudam os textos à luz de velas, enquanto transportam fardos de algodão em navios que fazem a rota de Áden para a Índia, esses alfaiates que costuram peliças nas tendas de uma aldeia polonesa, esses camponeses que cultivam videiras numa doce província francesa, esses ourives que negociam peças raras em Frankfurt, esses financistas que colocam os empréstimos dos príncipes alemães e das companhias ferroviárias americanas, esses sindicalistas que organizam greves na Lituânia, esses dirigentes comunistas russos, esses operários poloneses, esses industriais alemães, esses exploradores da América e da China, esses marranos que morrem por sua fé, esses piratas das Caraíbas, esse chefe índio, esses produtores de Hollywood, mas também esses músicos vienenses, esses estivadores de Odessa, esses matemáticos franceses, esses mendigos nos mercados do Marrocos, esses adeleiros no interior argelino. **Todos, contudo, são confrontados à mesma escolha: instalar-se, tornar-se sedentários, assimilar-se e perder sua identidade, ou então continuar sendo eles mesmos, exercer papéis que os outros rejeitam, correr o risco de serem perseguidos e despedidos.** (ATTALI, 2003, p. 591, grifo nosso).

No romance, Moebius é um exemplo de judeu que não aceita a assimilação. Ele recusa-se a esconder, por assim dizer, sua identidade judaica. Vejamos como ele manifesta isso através do seu corpo. Antes de mostrar a Marius o que há gravado em sua pele, fala sobre o que deu origem a isso:

A origem de tudo aquilo tinha mais de quinze anos, como me explicou Moebius.

A certa altura, na cidade onde ele e Raffaella viviam, já depois de casados, apareceram, num intervalo de três semanas, três judeus assassinados. O assassino desses três homens, como de vários outros que se seguiram, nunca foi identificado.

Ainda deve andar por aí — disse Moebius, com um sorriso estranho.

A característica comum das vítimas era, então, a de serem judeus — facto que, dado o ambiente da época (Moebius utilizou nessa altura a extraordinária expressão *dado o oxigénio da época*), não era por completo surpreendente, podendo encontrar-se mais de dez razões *intelectualmente compreensíveis*, disse o próprio Moebius, *para alguém nos querer matar*. As vítimas eram todas do século masculino — e a característica incomum destes assassinatos em série era a de o assassino, numa contagem

macabra, numerar as vítimas, marcando-as com um número nas costas. Tal facto tomou tanta relevância que quando um judeu assassinado apareceu com o 6 marcado, de alto a baixo, nas costas, a semana seguinte foi praticamente preenchida com a procura, por parte da polícia, da vítima número 5 — pois essa ainda não aparecera. Essa contagem terrífica, sem qualquer salto, terminou no número 12 — e foram encontradas então as 12 vítimas — mas aquela loucura criminosa, tal como havia começado, subitamente parou. (TAVARES, 2015, p. 136-137).

O que Moebius mostrou a Marius foram as suas costas, cobertas de cima a baixo, por “uma única palavra, repetida, em dezenas e dezenas de línguas: a palavra ‘judeu’”. (TAVARES, 2015, p. 135). E depois de dizer o que deu origem a tudo isso, fala o porquê da necessidade que sentiu de tatuar suas costas com essa palavra:

A princípio começara por uma espécie de orgulho *de raça*, como o próprio Moebius disse. **Nas semanas em que muitos tentavam ao máximo disfarçar a sua origem judia, Moebius, pelo contrário, exibia-a em todos os momentos e sítios possíveis**, e foi ele próprio que, por esses dias, pediu à mulher que lhe tatuasse pela primeira vez a palavra JUDEU. A essa primeira inscrição seguiram-se, quase naturalmente, disse Moebius, as outras. A pouco e pouco as suas costas foram sendo preenchidas por aquela palavra, em todas as línguas. (TAVARES, 2015, p. 137, grifo nosso).

Moebius, portanto, é um exemplo de judeu, no romance, que busca não ser assimilado pelo contexto a sua volta, e reforça como pode a sua identidade judaica, independente de correr risco de vida ao escolher essa conduta. Ele chega ao ponto de pensar que foram as tatuagens que, de uma forma mística, protegeram-no de ser mais um no grupo dos judeus mortos:

As vítimas, disse Moebius, eram todas da área onde eles os dois viviam — uma vítima fora mesmo um amigo próximo, e portanto ele, Moebius, estava naturalmente na mira, no caminho do assassino. Alguma coisa, disse Moebius, impediu que eu tivesse sido uma das vítimas. E Moebius acreditava que aquilo que naquele momento de rara e estranha intimidade me mostrava era a causa, em última análise, da sua sobrevivência. (TAVARES, 2015, p. 138).

Moebius é um dos personagens que mais demonstram o carácter insólito presente no romance. Através do hotel, cuja planta e configuração são totalmente incomuns, ele e Raffaella já despertam no leitor um sentimento de estranheza. Por mais que sejam judeus, que estejam buscando manter viva a memória dos sofrimentos pelos quais o seu povo passou, o meio através do qual fazem isso é muito incomum. E essas tatuagens de Moebius nos mostram o insólito em seu

próprio corpo. Inclusive, nos causam ainda mais impacto quando temos em mente que os prisioneiros dos campos de concentração eram tatuados:

Por dois anos, Sokolov tatuou centenas de milhares de prisioneiros com a ajuda de assistentes.

Essas tatuagens, números trêmulos, mas fortes, feitas à força se tornaram um dos mais emblemáticos símbolos do Holocausto.

Somente os prisioneiros em Auschwitz e dos campos Birkenau e Monowitz eram tatuados. A prática começou no outono de 1941 e, a partir da primavera de 1943, todos os prisioneiros eram tatuados.

No começo, um carimbo de metal era usado para registrar o número na pele dos prisioneiros. E tinta era esfregada nas feridas.

Mas o método se mostrou ineficiente. Então, a SS introduziu o equipamento de agulhas duplas. Foi essa ferramenta que Sokolov usou durante o tempo em que trabalhou como tatuador.

Quando os prisioneiros chegavam a Auschwitz, eles eram selecionados para o trabalho forçado ou execução imediata. Cabeças eram raspadas e os pertences, apreendidos.

Eles trocavam as roupas por trapos e faziam fila para receber a marca do tatuador.

As únicas exceções a esse procedimento eram aplicadas aos prisioneiros de etnia alemã, que eram mandados para a "reeducação", e aos enviados às câmaras de gás.

O processo de entrada no campo de concentração é descrito por Piotr Setkiewicz, chefe de pesquisas do memorial e museu de Auschwitz-Birkenau, como uma série de humilhações. "Primeiro, é doloroso. Depois, eles entendem que estão perdendo os nomes. A partir daí, os prisioneiros não usam oficialmente os nomes, mas números", diz Setkiewicz. (PRASAD, 2018).

No caso dos prisioneiros, não havia escolha. O número tatuado em seu peito ou em seu braço passava a ser a sua identificação. E mesmo no caso dos que sobreviveram, essa marca ficou em sua pele. As tatuagens de Moebius, portanto, aparecem como um sinal duplo, por assim dizer: no contexto do romance, fica claro que Moebius fez essas tatuagens em resposta aos judeus mortos de sua comunidade, que tinham as costas tatuadas com um número que seguia a ordem dos assassinatos; mas implicitamente isto também faz referência às tatuagens feitas nos prisioneiros dos campos de concentração. Querendo ou não, eles eram tatuados com um número. Já Moebius escolhe cobrir suas costas com a palavra judeu, escrita em diversas línguas. Com isso, entendemos que o personagem visa não dar espaço para que outra pessoa venha marcar seu próprio corpo com uma identificação forçada. Ele escolheu, por isso, fazer essas tatuagens para mostrar à sua própria maneira que ele é judeu. E isso impacta o que entendemos por comum, ou normal. Além disso, há esse traço místico que Moebius atribui às suas tatuagens. Ele pensa que elas o protegeram, como uma espécie de escudo. Também são um meio nada



comum de registro. Através das suas tatuagens, Moebius quer reforçar a sua pertença ao povo judeu.

Portanto, sem essa preocupação com evitar a assimilação ao meio em que vivem, haveria o risco de que a memória desse povo se perdesse. Sendo assim, a memória coletiva é paradoxal: “sua capacidade de conservar o passado e sua fragilidade devido ao fato de que o que é vivo na consciência do grupo desaparecerá com os membros deste último.” (ACHARD et al., 1999, p. 25). Mas, a transmissão da memória do povo judaico como uma forma de herança evita que essa memória desapareça quando certos membros morrerem. No romance, essa fragilidade da memória é evitada pelo fato de que cada século XX, durante a sua vida, precisa encontrar outros homens e ensinar para estes toda a história que eles têm memorizada pormenorizadamente no que diz respeito ao povo judeu, conforme já comentamos anteriormente neste capítulo. Isso conserva a memória desse povo, herdada como algo valioso, evitando que ela se perca com a morte dos membros do grupo.

Por fim, como dedicamos este capítulo à análise dos personagens judeus do romance no que diz respeito à sua relação com a memória, gostaríamos de ressaltar um elemento da conduta do velho Terezin que é interessante para a análise em dois aspectos:

**Terezin começou por elogiar o pouco peso que transportávamos.**

— **Há povos que demoram séculos a entender isso** — disse ele [...].

Explicou depois como era fundamental aquela questão do peso.

Eu levava a mochila às costas com as minhas coisas essenciais e com os objectos de Hanna, incluindo a pequena caixa com os exercícios para pessoas com deficiência mental. Hanna nada levava.

— Não conheceram o meu quarto — disse o velho Terezin — quando voltarem convido-vos para irem lá. Vão ver — murmurou, como está vazio.

**Vou dizer-vos o que existe no meu quarto: um colchão, quatro livros — um deles saberão qual, certamente; e depois ainda uma cadeira, uma mesa de madeira, os lençóis da cama e alguma roupa, pouca. Um outro par de sapatos, além destes [...] E tenho depois quatro pequenos objectos — não vos vou dizer quais, peço desculpa; algumas folhas de papel, umas canetas... e está tudo.**

**Ao longo destes anos, pode parecer estranho** — continuou Terezin — **mas o quarto foi perdendo elementos, nada entrou e algumas coisas saíram.** [...] Sabe que, durante muitos anos, antes da guerra, estive num sítio em que, de vez em quando, tinha de mandar alguém embora? Despedir uma pessoa não é fácil [...] Bem, depois disto, despedir objectos, mandá-los para a rua, fazer com que nunca mais se cruzem conosco, é uma tarefa quase de crianças. [...]

**Primeira regra** — disse Terezin — **o peso do que temos no quarto deve ser menor do que o nosso próprio peso.** [...]

— Não vale a pena grandes rodeios — disse-nos —, no limite é o nosso peso que está em jogo, é ele que temos de carregar para um lado ou para o outro. **Quando temos de fugir, podemos ter tempo para pegar num ou noutro objecto, mas tal é raro. A rapidez com que se pega no próprio corpo e se foge de um lugar onde a nossa vida está em risco, esta rapidez depende muito deste trabalho anterior, de esvaziar o espaço que está à nossa volta. Quanto menos peso [...] tivermos à volta do corpo, mais rápidos fugiremos, mais forte será o nosso instinto de sobrevivência.** Claro que numa emergência ninguém quererá carregar objectos consigo, numa emergência cada um tentará fugir o mais rápido possível; a questão é o tempo que demora a decisão de largar todas as coisas. O tempo que demora esta decisão vai ser determinante — uns vão sobreviver, outros não. [...] por vezes sobrevivemos [...] porque decidimos num milésimo de segundo correr dali. [...] Pego nas minhas coisas ou não? Não! No limite, a decisão é sempre a mesma: não pegamos em nada, mas para que a decisão seja o mais rápida possível, naqueles milésimos de segundo que nos salvam, são necessários anos e anos de prática desta contabilidade de pesos. Já deve ter percebido que eu corro, antes de tudo o mais. (TAVARES, 2015, p.165-168).

Dissemos que este trecho era importante para a análise de dois pontos: um deles é a manifestação do insólito no comportamento do velho Terezin. Causa-nos estranheza pensar que alguém se preocupe tanto com o peso dos seus pertences. Comparando isso com o que normalmente nos deparamos na nossa realidade, essa atitude nos causa certo impacto. É totalmente incomum. Mas não deixa de fazer sentido. Na necessidade de fuga, quanto menos tempo alguém levar pensando no que deixará para trás, mais chances tem de escapar. E isso tornou-se, para o velho Terezin, um treinamento perene. Ele sempre buscou diminuir o peso da totalidade dos seus pertences. Além disso, esse trecho também reforça outro dado presente no romance que já tínhamos apontado anteriormente: essa constante preocupação com a volta do perigo, com a necessidade da fuga. Novamente temos a sombra da ideologia nazista pairando sobre um personagem judeu. A preocupação do velho Terezin com a questão do peso só existe porque ele preocupa-se com a necessidade de fugir. Inclusive, no final ele diz que corre, ao invés de andar. É como se constantemente se visse acuado por algum perigo.

Conforme observamos no capítulo um, quando dissemos que em *Uma menina* a questão da identidade tinha seu espaço, falaremos agora a respeito desse tema. Como vimos no capítulo atual, a memória do povo judeu constitui uma parte muito importante na formação da sua identidade. No capítulo seguinte, portanto, falaremos sobre o conceito de identidade, o que a constitui, e sobre a identidade dos personagens do romance.

## 5 IDENTIDADE

Falar sobre identidade tornou-se algo recorrente em várias áreas do conhecimento nos dias de hoje. A sociologia, a psicologia, e as artes em geral contêm estudos relevantes sobre o tema. Buscaremos falar sobre a questão da identidade no contexto do romance aqui estudado. Para isso, primeiramente refletiremos sobre o conceito de identidade, o que a constitui, para depois relacionarmos esses conhecimentos teóricos com o que nos é apresentado no romance.

Um dos autores que mais produziu conteúdo sobre o tema é Stuart Hall. Em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), ele nos apresenta três diferentes concepções de identidade: sujeito do iluminismo, sujeito sociológico, e sujeito pós-moderno:

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou "idêntico" a ele - ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. Direi mais sobre isto em seguida, mas pode-se ver que essa era uma concepção muito "individualista" do sujeito e de sua identidade (na verdade, a identidade *dele*: já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino). (HALL, 2006, p. 10-11).

Segundo essa concepção de sujeito, cada indivíduo possuiria intrinsecamente uma identidade, que nesse caso não dependeria em nada de fatores externos ou de outras pessoas para se constituir. Ela seria inata, unificada, e não poderia modificar-se. Veremos a seguir que a concepção de sujeito sociológico é bem diferente:

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos - a cultura - dos mundos que ele/ela habitava. G.H. Mead, C.H. Cooley e os interacionistas simbólicos são as figuras-chave na sociologia que elaboraram esta concepção "interativa" da identidade e do eu. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os

mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2006, p. 11).

Assim, nossa identidade seria formada na relação que estabelecemos com o mundo a nossa volta, com a cultura do contexto no qual estamos inseridos, e no contato com as pessoas que estão ao nosso redor e que de alguma forma são importantes para nós, e por isso influenciam a formação da nossa identidade. Esse segundo tipo de sujeito, portanto, não é mais considerado apenas em sua individualidade, visto que depende das pessoas e do meio a sua volta. "A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o 'interior' e o 'exterior' - entre o mundo pessoal e o mundo público." (HALL, 2006, p. 11).

Mas nesse conceito ainda está presente a ideia de uma identidade unificada. É justamente isso que muda no que constitui a identidade do sujeito moderno:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2006, p. 12).

As transformações pelas quais o mundo passou seriam o motor das mudanças na construção das identidades. Torna-se muito difícil para um indivíduo possuir uma identidade estável e unificada em um contexto fragmentado e em constante modificação. Em alguns casos, mais do que mudanças, o contexto em que o sujeito vive está em conflito, e isso influencia ainda mais na formação de novas identidades e contribui para a formação de um sujeito fragmentado. Nesse sentido, também podemos falar de uma maior individualização do sujeito. Possuindo uma identidade fragilizada, e em alguns casos, mais de uma identidade, é difícil para alguns identificarem-se com determinados grupos. Mas Hall (2006) lembra-nos de que essa individualização não é algo que ocorre apenas na modernidade:

É agora um lugar-comum dizer que a época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva de *individualismo*, no centro da qual erigiu-se uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade. Isto não significa que nos tempos pré-modernos as pessoas não eram indivíduos mas que a

individualidade era tanto "vivida" quanto "conceptualizada" de forma diferente. (HALL, 2006, p. 24-25).

Os sujeitos eram individualizados, mas em um sentido diferente. No caso do sujeito do iluminismo, havia individualização porque a identidade de cada um era intrínseca, não dependendo da relação com o mundo e com a sociedade ao seu redor; no que diz respeito ao sujeito sociológico, apesar de o considerarmos sob um ponto de vista social, com a formação da sua identidade sendo influenciada pelos demais e pelo meio em que vive, isso não o coletiviza totalmente. Já no caso do sujeito pós-moderno, há uma maior individualização porque a fragmentação do mundo e da própria identidade do sujeito dificulta a sua identificação com algum grupo social.

No contexto da modernidade e da pós-modernidade, há também a busca pela formação de uma identidade nacional, que unifique esses sujeitos que em suas identidades pessoais estão afastados dos demais. Busca-se formar uma comunidade da qual o sujeito se considerará como membro. Anteriormente, essas comunidades eram formadas de outras formas:

Anthony Giddens argumenta que: "nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes." (GIDDENS, 1990, p.37-38 apud HALL, 2006, p. 14-15).

A identidade de um grupo era formada com base em uma determinada tradição, e inseria-se como continuidade desta, através de símbolos que são importantes para determinado povo ou grupo. Já nesse intuito por instituir uma identidade nacional que agrupe diferentes indivíduos sob uma mesma identificação, busca-se valorizar o que diz respeito à determinada nação:

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura *nacional*. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de "teto político" do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas. (HALL, 2006, p. 49).

Nesse sentido,

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma "comunidade imaginada". (HALL, 2006, p. 51).

Não são mais identidades que se formam a partir de grupos étnicos, religiosos. São identidades que constroem-se a partir de símbolos nacionais. Mas há um elemento que veio interferir na formação dessas culturais nacionais: a globalização. Nesse caso, o sujeito se vê mais como um cidadão do mundo, por assim dizer, do que membro de uma determinada nação. Explicando melhor: há a possibilidade de que ele se identifique mais com pessoas que vivem do outro lado do mundo do que com os seus conterrâneos. A globalização, ao facilitar o contato entre pessoas localizadas em diferentes partes do mundo, possibilita isso. Sendo assim,

Alguns teóricos argumentam que o efeito geral desses processos globais tem sido o de enfraquecer ou solapar formas nacionais de identidade cultural. Eles argumentam que existem evidências de um afrouxamento de fortes identificações com a cultura nacional, e um reforçamento de outros laços e lealdades culturais, "acima" e "abaixo" do nível do estado-nação. As identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas como direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes. Colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações "globais" começam a deslocar e, algumas vezes, a apagar, as identidades nacionais. (HALL, 2006, p. 73).

Alguns identificam-se com comunidades globais, conforme comentamos acima. Porém, para várias pessoas, a identidade nacional já era artificial, de certo modo, pois reunia indivíduos que em muitos casos só tinham a mesma nacionalidade em comum. Por isso, o que também ressurgiu na pós-modernidade é o fortalecimento de comunidades locais e regionais, pois dentro de uma comunidade há uma identificação maior entre os indivíduos, que se reúnem por praticarem a mesma religião, por pertencerem à mesma etnia, e dessa forma temos a formação de grupos que surgem de forma mais natural do que no caso das comunidades nacionais. Mas, de qualquer forma, a identidade, apesar de aparentemente surgir de forma natural, é construída:

a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato - seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma

relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (SILVA; HALL; WOODWARD, 2009, p.73).

Sobre a interface da identidade com as relações de poder, falaremos posteriormente, quando adentrarmos na análise da questão da identidade no período da guerra. Continuando com essas reflexões teóricas a respeito da identidade, ao entendermos que ela é construída, percebemos que

Existe, assim, um contínuo processo de identificação, no qual buscamos criar alguma compreensão sobre nós próprios por meio de sistemas simbólicos e nos identificar com as formas pelas quais somos vistos por outros. (SILVA; HALL; WOODWARD, 2009, p. 47).

E como essas identidades, que estão permanentemente em mudança, são construídas? De que forma elas recebem uma espécie de autenticação?

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença - a simbólica e a social - são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos - nós/eles (por exemplo, servos e croatas); eu/outro. (SILVA; HALL; WOODWARD, 2009, p.27).

Basicamente, nos identificamos com determinado grupo, por exemplo, porque entendemos que há um diferencial nele em relação aos demais grupos. E para que cada grupo possa afirmar uma identidade própria, e assim “separar-se” dos demais, é preciso, conforme eu apenas citei anteriormente, de uma autenticação, de uma validação dessa identidade, confirmando-a como diferente das demais. Para isso, “Muito frequentemente, essa autenticação é feita por meio da reivindicação da história do grupo cultural em questão”. (SILVA; HALL; WOODWARD, 2009, p.16). Através dessa autenticação histórica, por exemplo, estabelece-se quem pode ou não identificar-se com determinado grupo.

A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. Como vimos, dizer “o que somos” significa também dizer “o que não somos”. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade

significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. (SILVA; HALL; WOODWARD, 2009, p.62).

Tendo como base esse breve resumo teórico a respeito do conceito de identidade, analisaremos agora como estavam sendo formadas as identidades durante e depois da segunda guerra, para posteriormente analisarmos como esse elemento aparece no romance. Veremos há a relativização de um conceito de identidade indiscutível que existia durante a guerra. A identidade no romance é muito indefinida. E isso não é revelado através de um discurso por parte do narrador ou de algum personagem. A narrativa como um todo nos mostra isso.

## 5.1 IDENTIDADE DURANTE E APÓS A SEGUNDA GUERRA

Como o romance aqui estudado se passa na Alemanha, falaremos sobre os tipos de identidade existentes durante e após a segunda guerra na Alemanha, mas também na Europa em geral, quando falarmos sobre a identidade no pós-guerra. Assim, poderemos depois estabelecer um contraste com o que nos é apresentado no romance.

No período anterior e no próprio período em que a guerra ocorreu, o que temos é uma identidade que está muito associada ao conceito de identidade nacional. Esse é o centro da identidade alemã que temos presente antes da guerra e enquanto ela estava acontecendo. É nesse meio que temos o surgimento do Nazismo:

O contexto histórico de ascensão do Nazismo está relacionado diretamente às humilhações sofridas pela Alemanha no pós-Primeira Guerra Mundial, em especial, pelo tratado de Versalhes. O Nazismo foi um movimento nacionalista de afirmação da identidade alemã. O regime político inaugurado por Hitler buscava reforçar os laços de identidade nacional incentivando o sentimento nacionalista, a xenofobia, o extermínio de seus inimigos internos ou externos, imaginários ou não. O paradoxo do regime nazista é a afirmação da identidade alemã através da eliminação de outras identidades, entre elas, a dos judeus (MATOZO; ZULATO, 2015). (PFEFFER; GEBER, 2017, p. 210).

Na construção desse tipo de identidade que se apresenta como nacional, o que temos é a exclusão de todo aquele que não pode ser identificado como pertencente a esse grupo específico, a saber, à raça ariana. Trata-se não somente



da exclusão, mas do extermínio de todos os que não se encaixam nesse determinado padrão.

A propagação do conceito de superioridade da raça ariana e inferioridade das demais raças, povos e etnias, em especial dos judeus, foi transformada em imagens e símbolos pela propaganda nazista. Enquanto a guerra, os massacres e os campos de extermínio visavam a eliminação física do inimigo, a propaganda buscava a destruição da memória coletiva, da identidade e essência de quem se propunha diferente. (PFEFFER; GEBER, 2017, p. 213).

O que temos neste caso é um esforço que buscava afirmar uma identidade através da destruição das demais. Por isso, podemos dizer que durante a guerra, temos um exemplo da interligação das questões identitárias com as relações de poder. Ao ser identificado como pertencente à raça ariana, a pessoa conseguia evitar inúmeras perseguições e podia ascender a altos postos do comando nazista. Mas, se fosse identificada como membro de um grupo cuja identidade era vista como de uma raça inferior, acabava o seu poder até para preservar a memória do grupo ao qual pertencia. Não se tinha poder nem mesmo para defender a própria vida.

Não há discussão a respeito da formação dessas identidades. Um indivíduo tem sua identificação determinada e precisa arcar com as consequências por recebê-la. Era isso que acontecia com os judeus. Mesmo que alguns quisessem abandonar essa identidade, não tinham poder para isso. Assumindo ou não tal pertencimento, o indivíduo assim identificado seria objeto de perseguição. Com base na identidade que possui, muitos encontraram “argumentos” para exterminar os demais:

Não por acaso, os momentos de mais elevado nível de agressão são verificados justamente entre os combatentes que negam uns aos outros o direito de pertencer à raça humana: o confronto entre o *untermensch* (subhumano), assim designado pelos nazistas, e a “raça superior” ariana produziu aquele que invariavelmente é descrito como o *front* mais implacável da Segunda Guerra Mundial: a frente russa (1941-1945). (OLIVEIRA, 2001, p. 127).

É sabido o que aconteceu em decorrência dessas classificações feitas entre pertencentes ou não a determinada raça. Tamanho extermínio de determinados grupos humanos produziu danos terríveis. E, no meio disso tudo, o conceito de identidade, conforme existia durante a guerra, sofreu um abalo. A identidade, que

durante a guerra era vista como algo bem determinado e fechado, não havendo possibilidade para exceções, ganha contornos de instabilidade, tende a uma diluição no pós-guerra.

Naquele período, portanto, a noção de identidade ganha novos contornos, o que não implica no completo abandono daquela imagem unívoca que tanto dano causara. Isso se torna claro quando percebemos como os alemães eram tratados e vistos nesse contexto, conforme veremos ainda neste capítulo. Há uma relativização da identidade, mas em alguns casos a visão unívoca dela permanece. A Europa inteira está imersa no caos, tendo perdido a identidade que possuía enquanto continente que era modelo de civilização para os povos:

Imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, era difundido o sentimento de que a Europa e suas nações tinham experienciado uma catástrofe. Políticos e intelectuais na Europa estavam engajados em discussões sobre como reviver a Europa; esforços eram feitos para criar uma união europeia. Para isso, esse projeto precisava de um mito. Historiadores também enfrentaram o desafio de reviver a Europa, e tiveram que decidir como escrever a história da Europa depois de 1945. (SPIERING; WINTLE, 2011, p. 76, tradução nossa).<sup>4</sup>

Para alguns intelectuais, a solução para unir esse continente que estava todo destruído passava por uma decisão política e por um afastamento da modernidade:

Uma figura de liderança intelectual no debate na Alemanha do pós-guerra sobre como encontrar caminhos fora do caos foi o filósofo Karl Jaspers. Assim como Weber e Meinecke, ele falava a favor de uma federação europeia como a solução para o que ele chamava de crise europeia. Ele também concordava com a visão de que essa crise era causada pela modernidade destrutiva que estava abrindo caminho através da cultura europeia. (SPIERING; WINTLE, 2011, p. 78, tradução nossa).<sup>5</sup>

Eram frequentes os debates sobre desde quando a Europa enfrentava essa crise e sobre suas possíveis origens. Para alguns, a guerra não tinha sido o início

---

4 Immediately after the Second World War the feeling that Europe and its nations had experienced a catastrophe was widespread. Politicians and intellectuals in Europe engaged in discussions of how to revive Europe; efforts were made to create European unity. For some, this project was in need of a myth. Historians also faced the challenge of reviving Europe, and had to decide how to write European history after 1945.

5 A leading intellectual figure in the German post-war debate on how to find ways out of chaos was the philosopher Karl Jaspers. Like Weber and Meinecke, he spoke in favour of a European federation as the solution to what he called the European crisis. He also agreed with them in viewing this crisis as caused by destructive modernity carving its way through European culture.

desse caos. Em setembro de 1946, em Genebra, ocorreu um encontro para que vários intelectuais e políticos pudessem discutir a respeito da civilização europeia:

Muitos participantes também aderiram à mesma narrativa de que um passado glorioso europeu tinha ficado para trás, e que a crise apareceu em algum período do século dezenove. Na versão de Jaspers, os europeus estavam correndo em direção ao abismo em grande velocidade desde o século dezenove. (Jaspers 1947, 19). A II Guerra Mundial poderia ser vista como o clímax dessa crise. Quando se tratava de diagnosticar razões precisas da crise, no entanto, as opiniões diferiam. Alguns participantes seguiam Jaspers em seu retrato de um ‘Einschmelzung’ espiritual e uma perda geral dos valores. Outros viam o nacionalismo como uma força destruidora que impedia o desenvolvimento de uma consciência europeia; para De Rougemont, por exemplo, o nacionalismo era anti-Europa, ‘o mal-estar particular da Europa’ (Benda *et al.* 1947, 111). Essas diferenças levaram a desentendimentos sobre um futuro possível. (SPIERING; WINTLE, 2011, p. 78-79, tradução nossa).<sup>6</sup>

Vários participantes, entretanto, concordaram que a salvação da Europa dependia de um “reestabelecimento de valores universais inquestionáveis incorporados na antiga Europa, não contaminados pela modernidade, que era vista como anti-europeia.” (SPIERING; WINTLE, 2011, p. 79, tradução nossa).<sup>7</sup> “A discussão a respeito de uma cultura europeia parecia ser a melhor saída para o caos em que a Europa se encontrava.” (SPIERING; WINTLE, 2011, p. 79, tradução nossa).<sup>8</sup>

Conforme já citamos anteriormente, havia soluções em termos políticos para a desintegração e a falta de identidade na Europa, assim como soluções culturais e intelectuais: “Essa resposta apolítica para a catástrofe baseava-se na restauração do mito clássico da Europa como uma entidade espiritual além de política.” (SPIERING; WINTLE, 2011, p. 79, tradução nossa).<sup>9</sup> Por isso entende-se como para alguns era difícil conceber uma visão da Europa distante da ideia colonialista e imperialista, em

---

6 Most participants also adhered to the same narrative of a glorious European past losing momentum and facing crisis sometime in the nineteenth century. In Jaspers’s rendering the Europeans had been ‘racing towards the abyss with growing speed’ since the nineteenth century (Jaspers 1947, 19). World War II could thus be seen as the climax of this crisis. When it came to diagnosing precise reasons for the crisis, however, opinions differed. Some participants followed Jaspers in his portrayal of a spiritual ‘*Einschmelzung*’ and a general loss of values. Others saw nationalism as the destructive force that hindered the development of a European consciousness; for De Rougemont, nationalism was anti- Europe, ‘the particular malaise of Europe’ (Benda *et al.* 1947, 111). These differences led to disagreements about a possible future.

7 in re-establishing the unquestionable universal values embedded in the old Europe, uncontaminated by modernity, which was seen as ‘anti- European’.

8 The talk about a cultural Europe seemed to offer the easiest way out of the present chaos.

9 This apolitical answer to the catastrophe relied on restoring a classic myth about Europe as a spiritual entity beyond politics.

que aquele continente era visto como dotado de uma missão civilizatória diante dos demais povos:

Europeus continuaram a construir a identidade europeia baseada no colonialismo e em uma retórica colonialista. Talvez isso se torne mais compreensível se considerarmos que em um contexto de pós-conflito pode ser mais fácil reconstruir o que estava previamente no lugar do que inventar algo novo. (SPIERING; WINTLE, 2011, p. 187, tradução nossa).<sup>10</sup>

No que diz respeito à Alemanha, alguns afirmavam que os cidadãos alemães tinham uma tendência inerente para o mal, e a guerra seria apenas mais uma expressão da maldade desse povo, reforçando a ideia de uma identidade única e determinante tal como existia durante a guerra, período em que o destino de uma grande parcela da população dependia da identidade, por assim dizer, recebida:

A noção de Excepcionalismo (peculiaridade tomada da história alemã) liga a barbárie a tradições prussianas e alemãs, oferecendo uma versão da história alemã em que a Segunda Guerra Mundial foi apenas mais um episódio nesse conto épico de agressão, militarismo e destruição enraizado no caráter do povo alemão. Relatos dos campos de concentração apresentam evidências desses horrores como uma defesa final dessa visão de que os alemães são inerentemente bárbaros e cruéis. O *Daily Mail* concluiu assim esse relato sobre a liberação de Buchenwald e Belsen: 'Esses são os alemães. (19 de abril de 1945). (SPIERING; WINTLE, 2011, p. 95, tradução nossa).<sup>11</sup>

Essa visão foi determinante quando se pensava na situação de muitos alemães no pós-guerra. Algumas pessoas buscavam ajudá-los, pois muitos foram expulsos dos locais onde viviam, justamente por serem alemães, mas muitos outros não concordavam com o fato de que a ajuda também fosse oferecida aos membros desse povo, apesar de saberem em que condições de miséria e de péssimo estado de saúde estes se encontravam. Mas em um ponto havia concordância: abandonar tantos alemães em um estado de completo sofrimento só daria margem para que talvez outra guerra surgisse, assim como aconteceu no início da segunda guerra:

---

10 Europeans continued to build European identity on colonialism and on a colonial rhetoric. It is perhaps more understandable if one considers that in post- conflict situations it can seem easier to reconstruct what was previously in place than to invent something new.

11 The notion of *Sonderweg* (a peculiar path taken by German history) linked barbarism to Prussian and German traditions, offering an account of German history in which the Second World War was just one more episode in an epic tale of aggression, militarism and destruction rooted in the character of German people. Reporting of the concentration camps presented evidence of their horrors as the final vindication of the view that Germans were inherently barbarous and cruel. The *Daily Mail* concluded its reporting of the liberation of Buchenwald and Belsen: 'These are the Germans' (19 April 1945).

A mudança para uma imagem de uma Alemanha sofredora, por mais contencioso que fosse o esquema de ajuda, significou que a Alemanha foi cada vez mais incorporada na vasta imagem de um continente em sofrimento. Mas o próprio sofrimento adquiriu um significado ameaçador, pois a perspectiva da fome em massa na Alemanha provocou temores de doenças, tumultos, violência e anarquia. O *Sunday Chronicle* sugeriu que 'pelo bem da Europa e de nós mesmos, pela segurança de nossas tropas de ocupação [...] é preciso prevenir que a Alemanha se torne uma praga e um perigo para o mundo'. (FRANK, 2006, 243, apud SPIERING; WINTLE, 2011, p. 101, tradução nossa).<sup>12</sup>

Portanto, nessa busca por uma Europa unida, com base em valores comuns e na tradição da velha Europa, os alemães não estavam presentes, porque eram vistos como inerentemente maus e cruéis:

Se os relatórios de Belsen tendiam a focar na civilização britânica, um editorial do *Daily Mail* focava em um contexto europeu mais amplo. Implantando a noção de *Excepcionalismo* para colocar firmemente a Alemanha fora das tradições europeias, argumentava que 'uma sombra alemã tinha escurecido a Europa por um século. (SPIERING; WINTLE, 2011, p. 96, tradução nossa).<sup>13</sup>

Apenas oferecia-se ajuda para eles como uma forma de prevenção de que tamanha massa desse povo passando fome e em um estado deplorável de saúde gerasse um novo foco de guerra. Mas, de forma geral, os alemães estavam excluídos dessa visão da Europa enquanto unidade.

Relacionado à Segunda Guerra, o Holocausto passou a ser visto como uma contribuição para a formação da nova identidade da Europa. De um ponto de vista histórico, o Holocausto pode contribuir na construção dessa identidade de duas maneiras: a primeira, enquanto uma visão ética e universal, em que

O Holocausto é visto como uma tragédia universal, um crime contra a humanidade. Ninguém pode escapar aos seus efeitos traumáticos, e nós devemos ser corajosos o suficiente para enfrentar isso diretamente. Enfrentar isso é passar por um processo de luto. O objetivo é curar as

---

12 The turn to an image of suffering Germany, however contentious the schemes for relief, meant that Germany was increasingly incorporated into the wider image of a suffering continent. But suffering itself took on a threatening meaning as the prospect of mass starvation in Germany prompted fears of disease, rioting, violence and anarchy. The *Sunday Chronicle* suggested that 'for the sake of Europe and ourselves, for the safety of our occupying troops [ ... ] Germany must be prevented from becoming a plague spot and a danger to the world'.

13 If reporting from Belsen tended to focus on British civilization, an editorial in the *Daily Mail* set this in a wider European context. Deploying the notion of *Sonderweg* to place Germany firmly outside European traditions, it argued that a 'German shadow' had darkened Europe for a century.

feridas históricas, mas nunca ao preço do esquecimento. Devemos manter as feridas abertas e o 'trauma' vivo. O processo é baseado em uma identificação empática com as vítimas ou com um reconhecimento da inexpressível singularidade desse evento. (SPIERING; WINTLE, 2011, p. 212, tradução nossa).<sup>14</sup>

#### A outra visão é histórica e transcultural:

Embora o Holocausto tenha sido um evento histórico baseado tragicamente em uma estrita diferenciação e separação (por exemplo entre judeus e arianos), isso também abriu um espaço diferenciado, transnacional e transcultural de mistura de fronteiras. O campo reuniu vítimas de toda a Europa e sua realidade era multilíngue e multicultural. Passar pela realidade dos campos também significa ter uma experiência imediata da coexistência de diferenças. Essa coexistência trabalhou contra o efeito desumanizante do regime nazista. Além disso, como já indicado, a interpretação da guerra no pós-guerra é baseada no reconhecimento da diferenciação, e a lição aprendida com a guerra é que devemos aceitar as diferenças. (SPIERING; WINTLE, 2011, p. 212, tradução nossa).<sup>15</sup>

Na primeira visão, todos sofremos as consequências do Holocausto tendo vivido esse evento ou não. Por isso, ele é visto como fenômeno universal, e devemos superá-lo, sem permitirmos que ele caia no esquecimento. Essa visão proporcionaria assim uma identificação universal, visto que esse evento histórico uniria a todos. Na visão histórica e transcultural, temos uma visão positiva das diferenças. Justamente por serem consideradas diferentes é que todas as pessoas que foram mantidas em campos de concentração foram para lá. Mas, como os campos reuniram pessoas de muitas nacionalidades, eles tornaram-se representativos para aprendermos a aceitar as diferenças, ao contrário do que pregava o regime nazista. Com essa aceitação das diferenças, toda identidade passa a ter o seu valor reconhecido.

---

14 the Holocaust is seen as a universal tragedy, a crime against humanity. No one can escape its traumatizing effects, and we should therefore be brave enough to face it directly. To face it is to go through a process of mourning. The eventual aim is to heal the historical wounds, but never at the price of forgetting. We must keep the wounds open and the 'trauma' alive. The process is based on empathic identification with the most humiliated victims or with active acknowledgement of the inexpressible singularity of the event.

15 While the Holocaust was a historical event which was tragically based on strict differentiation and separation (for instance between Jews and Aryan people), it also opened up a differentiated, transnational and transcultural space of border-crossing. The camp brought victims together from all of Europe and its reality was multilingual and multicultural. To go through the reality of the camps also means going through an immediate experience of the *coexistence* of differences. This coexistence worked against the dehumanizing effect of the Nazi regime. Also, as already indicated, the post-war interpretation of the war is based on acknowledgement of differentiation, and the lesson learned by the war is that we should accept differences.

Depois de refletirmos a respeito da identidade durante e após a guerra no plano historiográfico, agora falaremos sobre a identidade no romance. Em muitos casos, temos personagens cuja identidade é indeterminada.

## 5.2 ANÁLISE DA IDENTIDADE PRESENTE NO ENREDO DO ROMANCE

Conforme comentamos antes, no romance a identidade apresenta-se de forma muito diversa do que durante a guerra. Com base nas descrições anteriores, vimos que naquele período havia um conceito de identidade indiscutível, e muito relacionado com a questão da nacionalidade, e que posteriormente esse conceito unívoco dilui-se em parte. Já no romance, a identidade é mais um elemento que vem confirmar a indefinição que permeia toda a obra. Como estamos falando a respeito da identidade dos personagens, começaremos por indicar o modo como, através de cada um deles, a narrativa trabalha essa questão.

### 5.2.1 Hanna

Assim como todos os personagens do romance, Hanna não possui uma identidade nacional definida. Não ficamos sabendo se ela é alemã, ou apenas perdeu-se de sua família nesse país. O elemento que resume em boa parte a sua existência é a sua deficiência. Apesar de ser tratada com simpatia pela maior parte das pessoas com as quais ela entra em contato, e de não sofrer preconceito em decorrência da deficiência que possui, ela limita, por assim dizer, a sua existência, visto que Hanna não recebe ajuda para que tenha todo o seu potencial desenvolvido:

Numa das fichas lia-se “Meta B: ANDAR NA RUA”, pois sim, eis que ali estava, Hanna, sozinha na rua. O primeiro passo: “ANDAR PELOS PASSEIOS”. Outra meta era vestir-se; e uma palavra muito usada: colaborar. No primeiro passo desta meta: “Colaborar quando o vestem”, 3o passo: “ENFIAR os braços nas mangas quando o vestem; 10 — APERTAR fechos, 11 — Apertar botões”.

— Sabes apertar uma bota? — pergunta Marius.

Hanna sorri, abana a cabeça que não. “Meta: coordenar movimentos finos.

1 — Abanar guizos, campainhas.

2 — Tirar objectos de uma caixa [...]

3 — Folhear livros.

4 — Riscar com lápis.”

Marius perguntou: sabes escrever o teu nome? Hanna abanou outra vez a cabeça; que não, respondeu. (TAVARES, 2015, p.15-16)

Vemos através deste trecho que apesar de ter recebido esses materiais, Hanna aprendeu pouca coisa com eles, ou, podemos também entender assim, resolveu ignorá-los, pois muitas instruções que ali são dadas não provocam uma resposta por parte de Hanna. Como ela é a personagem que menos fala no romance, é também uma das personagens cuja identidade é um mistério para nós. Apenas sabemos como as outras pessoas a identificam: como uma menina de quatorze anos, que possui síndrome de down, e que está à procura do pai. Mas em nenhum momento temos a perspectiva da própria Hanna sobre como ela se identifica, ou algum indício disso através da sua fala.

Uma das ações, se podemos chamar de ação, que Hanna pratica no romance e que mais chama a atenção acontece no antiquário de Vitrius. Ele está mostrando para Marius e Hanna um relógio que apenas possui o ponteiro dos minutos:

— Este relógio teve claramente dois ponteiros, dois, é inequívoco. O dos minutos, que aqui está, completamente parado, morto porque cá atrás aquilo que o fazia funcionar parou — e Vitrius virou o relógio e mostrou-nos os mecanismos —, mas cá atrás, vejam, é assustador: o mecanismo do ponteiro das horas, o ponteiro que já não existe, esse mecanismo ainda funciona, ainda roda, conseguem ver? É perturbador.

E o certo é que parámos ali, naquele instante, de falar. **Instalou-se o silêncio e até Hanna permaneceu calada a olhar, espantada, mais para nós do que para o mecanismo do relógio, tentando compreender a nossa estupefacção.** O que eu via, olhando agora com toda a atenção, era algo que tive de imediato a consciência de que tal como a mão gigante daquele empregado — não esqueceria. O mecanismo do ponteiro das horas continuava a rodar, a rodar a um ritmo certo, constante, numa palavra: funcionava, estava vivo. Mas do outro lado não havia o membro que exibisse essa vida interna do relógio, que a exteriorizasse. Como os homens que muitos anos depois de perderem um braço ainda sentem o seu fantasma a mexer-se no sítio onde agora nada existe, também ali não havia membro que se movimentasse, no entanto permanecia a vontade de o fazer movimentar. Ficámos por instantes ainda calados, com os olhos fixos, hipnotizados por aquela pequena parte do relógio que continuava a girar, inutilmente, sempre a rodar ao mesmo ritmo; como se aquele movimento inútil e incessante olhasse para eles os três — Hanna, Vitrius e ele próprio, Marius — e a cada um deles pedisse ajuda; parecendo alguém que se está a afogar mas jamais se afoga em definitivo e também não recebe ajuda, e assim fica, pensou Marius, naquela angústia de estar, eternamente a cumprir uma pena no Inferno, sem um único momento de pausa, à beira do afogamento.

— **Estou à procura do meu pai — disse subitamente Hanna, interrompendo os devaneios de Marius e Vitrius.** Marius ficou calado. (TAVARES, 2015, p. 81-82, grifos nossos)

É significativo que eles estejam admirados com um objeto que remete à temporalidade, o que nos lembra do título do romance, que nos diz que Hanna está



perdida no seu século procurando o pai, e que ela fique intrigada ao perceber tamanho interesse por parte deles no objeto. Quando ela finalmente os interrompe e fala, entendemos que ela quer dizer que há algo muito mais importante a fazer, e que Marius esqueceu-se disso por um tempo: ela está procurando o pai, e está perdendo tempo com outras coisas, que para ela não fazem sentido. O relógio, para Hanna, só fez sentido na medida em que serviu para lembrá-la de que estão perdendo tempo na sua procura pelo pai. Isso nos remete ao fato de que Hanna pode realmente ter ignorado os materiais dedicados ao seu aprendizado, no sentido de que a vida lhe ensinou mais, e coisas mais importantes do que simples atos mecânicos.

Da mesma forma, é interessante notar que, quando Marius e Hanna acompanham Terezin até o arquivo da cidade, Marius nota duas vezes que Hanna está distraída: “Estávamos os três parados no passeio. Eu e Hanna virados para o velho Terezin, escutando-o. (Hanna, claro, estaria a pensar noutra coisa qualquer, não estava verdadeiramente a ouvir.)” (TAVARES, 2015, p.169). E depois: — “Têm tempo? — perguntou, parando subitamente numa esquina. Senti que Hanna já estava desconcentrada, mas respondi que sim.” (TAVARES, 2015, p.171). Quando ela percebe que estão fazendo algo que não se relaciona com a sua procura, ela perde o interesse, e para os outros parece estar distraída. Mas na verdade, podemos pensar que está pensando na sua procura que está estagnada.

O que Hanna causa nas pessoas com as quais se cruza no decorrer do romance também merece destaque. Marius a encontra, e não consegue simplesmente deixá-la na rua; Josef quer fotografá-la, para que seja mais uma em seu álbum de registros — mas, nesse caso, Hanna não é a causa de um comportamento bom, visto que ele é o único personagem que a vê com preconceito, sendo, portanto, uma imagem do mal que sempre está à espreita — Fried Stamm, formula a hipótese de que ela foi deixada na rua pelo pai, por esse confiar que alguém cuidaria dela, e pensa nisso de forma agradecida, considerando que quem assumisse o cuidado de Hanna estaria ganhando algo; Raffaella e Moebius praticamente adotam a menina, tratando-a de forma singular em relação aos demais personagens; Vitrius a trata com carinho; os estranhos na rua a olham com um sorriso no rosto. Por isso é que Marius diz:

a sensação que eu tinha era de que Hanna se constituía como um elemento estranho, que parecia, como Moisés, à medida que avançava, separar as águas. A sensação era a de que a cidade e os seus elementos humanos — e mesmo não humanos (até as coisas fixas, os postes de electricidade) — se desviavam para um lado ou para o outro quando ela se aproximava, mas aqui, ao contrário do que sucede aquando da passagem de um homem poderoso ou de uma caravana de carros sinalizada como importante, o desvio a que Hanna obrigava as pessoas — desvio concreto, físico, um metro mais para a direita ou para a esquerda — era realizado com profundo e evidente prazer, prazer que se exteriorizava, então, quase infalivelmente, por via de um sorriso [...] (TAVARES, 2015, p. 57-58).

É impossível ficar indiferente a ela. Sua presença provoca alguma atitude positiva nas outras pessoas. Quem convive com Hanna passa a sentir-se responsável por cuidar dela: “No dia seguinte voltei sozinho. Hanna ficou — Raffaella trataria dela com todo o cuidado, estava descansado quanto a isso.” (TAVARES, 2015, p.99). Marius não assumiu com ninguém o compromisso de cuidar de Hanna. Raffaella também não. Marius poderia sumir e deixar Hanna no hotel. Mas percebe-se que ninguém olha para a garota como um fardo. É com prazer que decidem cuidar dela. Faz todo o sentido então o que o autor fala a respeito de Hanna em uma entrevista sobre o livro:

Todos nós quando estamos perdidos nos sentimos fracos, desprotegidos e, portanto, Hanna, ao estar perdida, é quase como se estivesse num ponto de imobilidade maior e, estranhamente, em vez de ser atacada por isso, em vez de ser ignorada por estar em um ponto vulnerável de grande intensidade, pelo contrário, alguém (no caso, Marius, um homem que claramente se percebe que não é um bondoso, um praticante da bondade) estranhamente para e vai tentar ajudá-la e, dessa maneira, une o seu destino — pelo menos naquele período curto do livro — a Hanna e vai tentar encontrar o pai de Hanna. A grande fragilidade de Hanna, ao ser o que é e estar perdida, transforma-se numa força, numa potência que obriga os outros a agir. Se alguém desse uma ordem, dizendo “ajuda-me” ou “ordeno que me ajudes”, não seria tão eficaz como Hanna que apenas pede ajuda com a sua fragilidade. Isso altamente marcou o livro. **Muitas coisas acontecem por causa da fraqueza de Hanna. E essa ideia de que a fraqueza pode gerar novos acontecimentos é uma ideia que me parece importante. Nós estamos muito habituados a pensar que é a força que gera acontecimentos, que a força é que faz coisas, e o que vemos em muitos episódios do livro é que a fraqueza potencializa situações, que a fraqueza e a fragilidade de Hanna é que mudam muitas vezes as condições, por exemplo, do hotel, das pessoas do hotel e do comportamento das pessoas — que se alteram na presença de Hanna — que se tornam melhores.** Há como que uma transformação quase que alquímica com os personagens que se cruzam com Hanna e, portanto, de alguma maneira, há um dueto — Hanna e Marius, um dueto estranho — que vai atravessando várias cidades e alterando a paisagem, como se ela fosse uma espécie de Moisés, que separa a água, que faz com que tudo se afaste para ela avançar. E Marius quase que vai de carona, com se Hanna abrisse o caminho e, apesar de ser um homem forte e com agressividade, Marius vem a ser um auxiliar, como se fosse apenas um ajudante e ela [sic] aquela que consegue abrir as portas. É uma relação paradoxal sobre quem

é o mais forte e quem é o mais frágil entre Marius e Hanna. Isso está muito presente nas páginas que relatam a vertigem de Marius ao subir a escada, em que ele se sente ajudado e suportado por Hanna. (TAVARES, 2016).

A sua fragilidade faz com que os demais cuidem dela sem reclamar, que sempre a recebam com alegria, que sorrisos apareçam ao vê-la. Hanna, com a sua fragilidade, é um contraponto ao que se passava no mundo antes, no período da guerra. Quem era frágil era eliminado. Só sobreviviam os que exercitavam a força, ou estavam relacionados a alguém que poderia exercê-la. Ela é o ponto fraco da dupla, pois Marius é quem assume a figura de protetor. Mas é ela quem causa a maior parte dos acontecimentos do romance, pela reação que provoca nos demais. Na escada que leva às Antiguidades Vitrius, Marius se sente protegido por Hanna, porque apoia-se nela para subir, e assim não sucumbe à tentação de jogar-se. Ao assumir a tarefa de ajudá-la na procura do pai, é como se Marius conseguisse uma motivação para a sua vida, que antes tinha a fuga como único objetivo.

### 5.2.2 Marius

Apesar de ser o narrador de várias partes do romance, e, portanto, termos muito discurso seu em jogo, a identidade de Marius é também indefinida. Consideramos que nem ele mesmo sabe definir quem é. No decorrer do romance ficamos sabendo que ele é um fugitivo:

ele não pode continuar com ela, é uma menina que tem trissomia 21; Marius não é médico, já sabe algumas coisas, já leu, está a ganhar prática, já assistiu até a alguns progressos dela, mas não é isso que ele quer, a sua vida é outra, nada tem a ver com aquilo, ele tem de tratar do seu assunto — esconder-se o mais possível, estar atento às notícias, ir ouvindo a rádio, perceber se precisa de mudar de cidade, se a sua fuga tem de ser óbvia, se é necessário correr, se se trata ainda de permanecer escondido, de permanecer longe de alguns sítios, de se ir afastando de onde partiu [...] (TAVARES, 2015, p. 86).

Por isso precisa dar um jeito de encontrar outra pessoa, ou alguma instituição, que passe a cuidar de Hanna. A fuga resume a vida de Marius no sentido de que ela sempre está ao fundo de todos os acontecimentos vividos por ele. Ao despedir-se de Fried Stamm, Marius insinua que não é um homem bom. Mas por

que cuidaria de Hanna? Ao encontrá-la na rua, ele simplesmente não consegue deixá-la sozinha e seguir:

Não a conseguira deixar na rua; tratava-se de resolver o assunto rapidamente, primeiro comer, depois tratar do assunto, procurar a instituição de onde ela certamente teria fugido, não seria difícil; queria saber mais, mas ela não falava quase nada. (TAVARES, 2015, p. 16).

Por que ficaria preocupado por passar algumas horas longe dela? Em Marius há uma bondade que ele não é capaz de reconhecer. Até porque a bondade, nesse contexto, pode resumir-se a pequenos atos bons feitos para os demais. Depois de um período de terror, em que quase toda a bondade esteve extinta naquele contexto, uma simples ajuda pode ser considerada um ato grandioso de bondade. Mas, de fato, não se trata de um ato grandioso? Vivia-se numa suspensão geral do bem. Durante a guerra, o que temos é uma anulação dos valores morais vigentes até então. Ao fim dela, portanto, cada pequeno ato bom pode ser considerado de suma importância. Mas, pelo visto, Marius não pensa assim. Ele pode estar sendo bom pelo que faz por Hanna, mas mesmo assim não se considera um homem bondoso em todos os aspectos da sua vida:

e gostava que Hanna encontrasse o pai, gostava de a ajudar, **mas não sou santo**; há uma pista que julgo que pode resultar, mas se no fim dessa pista não encontrar o pai de quem ela fala ou alguém com quem ela tenha já algum tipo de relação terei de a entregar a algum colégio; certamente uma instituição ficará com ela, mesmo que não haja dinheiro nem pais. (TAVARES, 2015, p. 40, grifo nosso).

Há algo em seu comportamento passado, e que não é revelado no romance, (sabemos apenas que ele é um fugitivo) que o impede de considerar-se bom por ajudar Hanna. Ele nem mesmo chega a considerar que está sendo generoso ao cuidar de uma menina que não conhece, e que demanda uma atenção especial:

Porém, o último aceno de Fried e a minha resposta foi o que mais me envergonhou. **Ele despediu-se como se eu, Marius, fosse um homem bom, alguém que estava a fazer um acto de rara generosidade, mas eu sabia que não o era**, no entanto como explicar ali, e que razão me levaria a fazê-lo? Então tratei — e disso me envergonho — de acenar também como se a minha mão fosse mesmo a de um homem bom [...]. (TAVARES, 2015, p. 47, grifo nosso).

Para ele, os outros só o consideram bom porque não o conhecem, e naquele momento ele não pode dar explicações sobre o seu carácter. Mas há mais um elemento no romance que faz com que também consideremos Marius uma boa

pessoa, mas isso acontece no mesmo momento em que o personagem fala sobre a sua condição: percebemos a atitude respeitosa dele perante Hanna:

Olhando para Hanna, para a sua postura de aceitação de tudo, uma postura quase religiosa, mística, olhando para ela, ali, na carruagem, via como seria impossível explicar-lhe que eu estava em fuga — e que uma pessoa que se quer esconder não pode, não está em condições de ajudar outra a procurar alguém. (TAVARES, 2015, p. 42).

Ele comemora o fato de que as pessoas olhem para Hanna com alegria. Hanna pode nem se dar conta do que as pessoas estão fazendo, mas para ele, é algo muito importante:

Esse momento de cruzamento com outros tornou-se para mim — em tantas outras ocasiões — um momento de satisfação, como se murmurasse para mim próprio: mais um, mais um!, numa espécie de jogo de sedução em que, para mais, não era eu nem o sujeito nem o objecto da sedução. Muita da extraordinária sensação de reconhecimento que eu sentia devia-se à expectativa criada no pequeno trajecto — espacial e temporal — que ia daquele momento em que, ao longe, a trinta metros, digamos, víamos uma pessoa, até ao referido instante em que, se quiséssemos e se nos esforçássemos, poderíamos ver a cor dos olhos do outro, e o outro poderia ver a cor dos nossos olhos, tal a proximidade. E sim, as pessoas quando cruzavam o olhar com Hanna sorriam, com simpatia. (TAVARES, 2015, p. 58).

Ele também considera-se responsável por ela:

Entrei finalmente ao fim da tarde no hotel. Raffaella estava à minha espera. Assustei-me. — Onde é que ela está? — Está com o meu marido, não se preocupe. Naquele momento, como que aterrei — tinha estado horas demais com Vitrius —, era muito tempo para Hanna. (TAVARES, 2015, p.113).

Temos a impressão de que Marius foge de algo do passado. Quando sobe até a loja de Vitrius—sente vertigens, mas até aí nos parece normal, visto que está subindo uma escada que não possui corrimão, e que, ao lado dela, não resta praticamente mais nada da construção:

Marius sentiu, pelo menos duas vezes, claramente, essa vontade de se deixar ir, de largar a mão de Hanna e de se atirar dali abaixo. E tinha tanto medo de se atirar dali abaixo — alguma coisa no seu interior, algum mecanismo o empurrava para isso mesmo — que tal resultava num combate, invisível para qualquer pessoa que observasse a cena, mas bem real e concreto [...]. (TAVARES, 2015, p. 65).

Porém, quando ele e Hanna estão acompanhando o Velho Terezin até o arquivo da cidade, Marius sente algo muito parecido:

No meio de um campo completamente aberto, as ruínas de um edifício. Marius tremeu; avançavam e, nele, a cada passo, agora em terra firme, sem subirem um único degrau, sem existir nenhum poço, nele surgiu a sensação de vertigem. Isso mesmo, uma vertigem estúpida, desadequada, sentia Marius, uma vertigem horizontal, como se o receio da queda se mantivesse, mas o buraco, a atracção má, viesse lá do fundo, do momento, do preciso dia e hora em que aquele edifício fora inaugurado. Era como se o que ele sentira ao subir uma escada sem protecção — essa angústia provocada pela ausência física, concreta, de um material que se colocasse claramente entre o seu corpo vivo e o seu corpo morto — fosse agora substituído pela sensação de que alguém retirara dali as protecções em relação ao tempo. O medo de cair substituído pelo medo de ser puxado pelo que já não existe, como se aquilo que já não existe pudesse exigir a sua presença. Mas, claro, foi uma sensação ténue e breve, que Marius logo ultrapassou. (TAVARES, 2015, p. 173-174).

Aqui não é a iminência de uma queda real que o amedronta: é como se aquele lugar pudesse levá-lo para o passado, para um tempo em que ele poderia sofrer. Por isso, temos a impressão de que Marius foge de algo (ou alguém), por um motivo que estende-se desde um passado relativamente remoto.

Ainda sobre esse personagem, em certo momento do romance, quase no final, Marius também se sente perdido, até mais do que Hanna, pois diz que ela tem por quem procurar, e ele só está acompanhando quem procura, e apenas precisa sempre avançar, sem hesitar:

Estava absolutamente sem saber o que fazer — ele agora, também, perdido, tal como Hanna. Havia naquele banco do comboio, então, uma menina com trissomia 21, perdida, que dizia procurar o pai e, ao lado dela, pensava Marius, estava um homem adulto, normal, mas também perdido. E mais ainda do que Hanna, porque Hanna aparentemente procurava algo, alguém, enquanto ele não. Não tinha qualquer objectivo seu, individual. Ele simplesmente acompanhava-a. Não procurava ninguém, acompanhava, quase instintivamente, quem procurava. Chegara até ali sem qualquer reflexão, como quase sempre chegava aos sítios. Tratava-se de avançar, de não hesitar; pois disso sim, sempre tivera medo: a hesitação aterrorizava-o. O acaso, o que lhe acontecia, definia o seu caminho; como se o exterior mandasse nele, como se o seu destino estivesse não nele, mas em cada pessoa com quem se cruzava. Para onde me levarem, eu vou. (TAVARES, 2015, p. 209-210).

O que ele sente é exactamente o que o Velho Terezin fala ao refletir sobre a importância do peso: o perigo para quem está em fuga está no hesitar. É disso que Marius sente medo. Não são coisas nas quais agora ele precisa pensar antes de deixá-las para trás e fugir. É uma pessoa, Hanna. Como o seu destino é definido por quem cruza seu caminho, nesse momento tal destino é definido por ela.

Tendo por base algumas informações dadas por Agam Josh, Marius, quando reencontra Josef Berman, está tomado de raiva. Agam disse para Marius que Josef

era um maníaco, que recolhia cães destinados a morrer, e os deixava loucos em decorrência do tratamento que lhes dava. Josef, ao vê-los, tenta novamente fotografar a menina. E então Marius o chama para irem até o banheiro:

Eu ainda não disse uma palavra, só olhei para ele. Agora, sim, falo. Podemos ir para ali, pergunto, e com a cabeça faço um sinal. Nem pensei em Hanna, não lhe disse nada, só me apercebi de uma mancha — ela — permanecer no mesmo sítio, sentada; eu e Josef Berman entrámos na casa de banho do café. Empurro-o para o fundo, depois de novo para a outra porta, um soco, ele reage, dou outro soco, outro, depois outro, a máquina, depois outro soco, e está tudo, é agora, não há mais nada, um soco, máquina na cabeça, e um soco, outro, a garganta, e as pancadas sucessivas, sem parar, como se não existisse um final, e de novo, até ao fim, e depois ainda, e ainda mais. (TAVARES, 2015, p. 214-215).

Marius mata Josef, em defesa de Hanna, para que ele não tenha mais a chance de aproximar-se dela. Hanna realmente definiu seu destino. Se ele já tinha um motivo para fugir, agora tem mais um. Depois disso, a sua preocupação em avançar aumenta ainda mais. Marius avança querendo esquecer as coisas do seu passado, e agora a sua fuga tem mais um objetivo: fugir das investigações a respeito da morte de Josef. Depois do assassinato, Marius está sempre inquieto, e nenhum capítulo posterior a isso é narrado por ele. Enquanto ele e Hanna estão na casa de Grube, “Marius estava sempre a pensar quando é que alguém bateria à porta. Mas ninguém bateu.” (TAVARES, 2015, p. 221). Depois, quando todos vão dormir, o narrador nos diz: “Marius e Hanna vão para o quarto; em poucos minutos Hanna adormece, mas Marius não.” (TAVARES, 2015, p.223). Ele só deixa de sentir essa inquietude na cena final do livro, em que ele e Hanna acabam por encontrar-se com uma multidão que está fazendo uma manifestação, e então, ele se sente só mais um em meio a tantas pessoas, como se agora todos os olhares deixassem de procurar por ele, ou, mesmo que procurassem, não conseguissem encontrá-lo em meio a tantas pessoas. Também entendemos que ele se sente tão bem nessa cena porque todos à sua volta buscam o mesmo que ele: avançar.

Provavelmente por influência da convivência com Hanna, que conforme já comentamos tem uma postura de aceitação perante a vida em geral, Marius também fala de uma atitude de aceitação, somada ao avanço: no fundo por vezes estamos vivos apenas para isto — aceitar o que vai acontecendo, e avançar. (TAVARES, 2015, p. 47). Avança até o ponto de afastar-se de Hanna no final.

### 5.2.3 Josef Berman

Já falamos um pouco a respeito desse personagem nos capítulos anteriores. Identifica-se como fôtografo de animais, mas isso não resume todo o seu trabalho, por assim dizer. Nos capítulos anteriores, falamos sobre como ele é o personagem que mais se aproxima da ideologia nazista, mas em nenhum momento temos no romance uma comprovação de que fosse de fato um nazista. O que sabemos é que Josef tem uma fascinação em registrar o que é diferente. Em seu álbum com as fotos de animais, boa parte é dedicada a fotografias de animais com alguma anomalia. Há um elemento, no entanto, que aproxima o registro desses animais ao registro feito nos presos dos campos de concentração: “Eram sempre três fotos para cada animal, numeradas — o número que deveria identificar o bicho — e depois Fte. (foto de frente), Dto. (perfil do lado direito) e Esq. (perfil do lado esquerdo) [...]”. (TAVARES, 2015, p. 20). Os animais são aqui numerados, assim como os prisioneiros dos campos.

E como dissemos que isso não resume seu trabalho, Josef tem um álbum dedicado a registrar pessoas com diferentes deficiências físicas e mentais. Ele paga para que possa tirar essas fotografias. Consideramos, então, que a fascinação pelo diferente é o que mais se aproxima de uma identidade no caso desse personagem. Não há como afirmarmos que Josef Berman é um personagem que traz à tona a sombra da ideologia nazista sobre o romance, assim como não podemos assegurar que não haja na conduta deste personagem indícios da presença desta ideologia, como é o caso do registro numérico feito nas fotografias. Outro indício disso reside no fato de que Josef fala das pessoas com síndrome de down como membros de um povo em específico:

— Já fotografei na Bulgária, na América, em todos os lados do mundo — disse Josef, que ia seguindo o meu olhar sobre o álbum. — **São iguais, pertencem ao mesmo povo.** E eram, de facto, iguais. Rostos e mais rostos sorridentes, aceitando o que a vida lhes havia dado, aceitando tudo, aceitando certamente o que aquele fotógrafo lhes havia pedido, aceitando, sem perceber (“ SORRIR OU VOCALIZAR EM RESPOSTA À PRESENÇA DE UMA PESSOA OU SITUAÇÃO AGRADÁVEL”), manifestando-se incapazes de distinguir os dois lados do mundo. Provavelmente com capacidade para distinguir os alimentos mais comuns, e capazes de identificar as principais divisões de uma casa, capazes de separar objectos de diferentes tamanhos, e de diferentes cores — mas muitos deles estariam algures, ainda, perto de uma qualquer outra situação perversa que lhes pareceria agradável, a sorrir, com aquele sorriso sedutor e tão ingénuo. (TAVARES, 2015, p.24-25).



O trecho também serve para explicitar dois olhares bem diferentes em relação às pessoas com síndrome: Josef tem um olhar massificador, no sentido preconceituoso: são todas pertencentes ao mesmo povo, e que busca destacar justamente o que nelas caracteriza a doença: traços diferentes, mas comuns entre eles. Já Marius, que aqui é o narrador, também generaliza, mas foca em outros traços dessas pessoas: a aceitação perante o que acontece, a ingenuidade que faz com que não sejam capazes de “distinguir os dois lados do mundo”, e justamente por isso, se submetam a coisas como essas fotografias. Notemos que os dois estão olhando o mesmo álbum, e de imediato percebem a mesma coisa: são todos iguais. Mas a conclusão a que chegam a partir disso é muito diferente.

Josef não é bem visto pelos personagens: Marius não gosta dos álbuns que vê; Raffaella e Moebius não permitem que ele fotografe Hanna enquanto Marius está fora, e Raffaella diz: — Se quer que lhe diga, não gostei dele... — murmurou ainda Raffaella já de costas para mim. (TAVARES, 2015, p. 114). E quando Marius e Hanna saem com o Velho Terezin, ele também fala de Josef de forma negativa:” — Nada tem a ver com o assunto — disse-me, de repente, interrompendo-se, num tom de voz baixíssimo — mas aquele fotógrafo que aí veio... não o conheço, mas afaste-se dele e afaste dele a menina. Aquele homem não traz nada de bom.” (TAVARES, 2015, p. 190). No caso de Josef Berman, a sua identidade, portanto, oscila, pendendo mais para o lado preconceituoso e maldoso.

#### 5.2.4 Fried Stamm

Apresenta-se como um mobilizador. Não gosta que o identifiquem como um revolucionário. No capítulo em que Marius e Hanna o encontram, a narrativa está em terceira pessoa. Portanto, é esse narrador que nos apresenta a sua visão sobre Fried. Quando Hanna e Marius estão se aproximando de Fried, ele está ocupado colando um cartaz em uma parede, mas antes de perceberem isso, o que parecia era que Fried estava acariciando a parede. Ao aproximarem-se, o narrador assim explica:

O homem afixava um cartaz na parede, e os movimentos que, a alguns passos atrás, pareciam carícias despropositadas eram agora claramente

visíveis como gestos racionais, úteis, com um objectivo claro. Não era um louco, era alguém que não queria perder tempo; tinha uma meta. (TAVARES, 2015, p. 29).

Para o narrador, a atitude de Fried é totalmente lúcida. Podemos entendê-lo como uma espécie de missionário contra a estagnação e o esquecimento do passado; tem grande capacidade de análise: isso fica claro em sua análise sobre as pernas humanas, (que segundo ele, acompanham o desenvolvimento da tecnologia, sendo capazes de andar cada vez mais rápido), na sua análise sobre Marius ter algo a esconder por chegar à estação por uma rua secundária... (só depois é que ficaremos sabendo que Marius é um fugitivo, e realmente tem motivos para se esconder e para escolher as ruas paralelas ao locomover-se), e também pela análise para entrega dos folhetos. Fried pertence a uma família que se estabeleceu por um motivo em comum (movimento contra a ordem estabelecida) e não por laços de sangue. Ser um mobilizador e um observador do que acontece à sua volta é o que identifica Fried.

No fundo — disse Fried — estamos a tentar avisar as pessoas, é essa a nossa função. Trata-se de fazer com que elas não esqueçam, não se imobilizem mentalmente, mas para isso é necessário pará-las, primeiro, fisicamente: por isso actuamos mais nas cidades, onde a velocidade média do andar aumentou muito, não sei se já reparou. Se fizéssemos um cálculo do ritmo a que antes se caminhava pelas cidades e comparássemos com a velocidade actual concluiríamos que as pernas acompanham a evolução técnica: está tudo mais rápido e as pernas não são excepção; e é por causa desta velocidade que os cartazes são indispensáveis, e bons cartazes, boas imagens, boas frases, são elas que obrigam a parar, a parar durante algum tempo, o tempo necessário para digerir ocularmente, digamos, a imagem e depois digerir o texto, a frase, mas talvez uma e outra necessitem de tempo igual, é por isso que procuramos imagens e frases que remetam para o cérebro e, dentro do cérebro, para essa parte onde a memória funciona; porque não podemos cometer o erro de dar imagens para os olhos e frases para o cérebro, temos de misturar tudo. Não queremos criar escândalo, não se trata disso, isso não é consequente — disse Fried —, só provoca gritarias localizadas. (TAVARES, 2015, p. 31-32).

A mobilização que pretendem criar não deve gerar escândalos, e por isso Fried não se classifica como um revolucionário, pois a revolução normalmente envolve um barulho excessivo, e o trabalho desenvolvido por ele e pelos irmãos busca ser mais silencioso:

Não se trata de provocar uma revolução, não gostamos dessa palavra, trata-se em primeiro lugar de um projecto de acumulação: transmitir uma

inquietação progressiva, mês a mês crescendo, quase sem se dar por isso. Pela repetição, por não deixar que se instale qualquer tipo de trégua ou suspensão, por, enfim, não desistirmos... provocar uma circulação de mensagens insatisfeitas, de informação indignada, repetir pequenas pancadas para, no fim, demolir, eis em parte a nossa estratégia. (TAVARES, 2015, p.33).

Esse objetivo é uma parte tão importante na vida deste personagem e de seus irmãos, que estes agora são uma família que tem por base justamente essa mobilização comum, e não os laços sanguíneos:

somos cinco irmãos, e estamos todos vivos, e cada um no seu canto da Europa, se quer que lhe diga não sei onde é que eles estarão hoje; o mais velho calculo que esteja mais para sul, estive com ele há uma semana, ele disse-me que ia para esses lados, mas nunca se pode saber com exactidão. Mas em quem temos mais esperanças é no mais novo — chama-se Walter, Walter Stamm. É o mais inteligente. E o mais convicto dos seis. Na verdade, somos seis, mas o sexto não conta. Há muito que se afastou. Encontramos todos, os cinco, de três em três meses exactamente no dia 12 na casa que os nossos pais deixaram (em Março, Junho, Setembro e Dezembro), e aí, sim, se algum não chega assustamo-nos, mas até agora chegámos sempre, uns mais tarde, uns mesmo quando está a terminar o dia 12, já de noite... mas temos chegado sempre os cinco. (TAVARES, 2015, p.33-34).

Em relação ao irmão que não compartilha dos mesmos interesses, os demais não se preocupam. Tudo o que sabemos sobre esse personagem relaciona-se ao objetivo comum que ele e seus irmãos têm de distribuir e colar panfletos em pontos estratégicos da cidade, tendo como objetivo “em parte relembrar o que aconteceu e o que está a acontecer noutro lado; excitar a memória, às vezes também é isso — mostrar o que se está a passar no lado que não vemos.” (TAVARES, 2015, p. 32).

Fried, apesar de movimentar-se para evitar que certas coisas sejam esquecidas, coisas ocorridas no passado e que são más, tem uma atitude esperançosa em relação à humanidade. Justamente por isso empenha-se em distribuir os panfletos. Outro exemplo disso: ele comenta com Marius sobre um palpite que ele tem sobre Hanna:

Fried interrompeu os meus pensamentos dizendo que o que ele tinha na mão, a caixa de Hanna, na qual estavam as várias fichas correspondentes aos passos a seguir, quase **fazia desconfiar que alguém acreditara tanto nos outros, nos homens, que abandonara, eventualmente, a própria filha, com um catálogo de fichas para a sua aprendizagem. Isto é, confiara tanto nos outros — como um louco, sussurrou Fried — que acreditara não só que alguém a poderia acompanhar mas também lhe poderia ensinar coisas e fazer progredir nas metas [...]** Sim, isso é certo,

mas sejamos claros, disse eu, ela não é como nós, e isto não é uma tragédia para nós, é para ela. Nós podemos brincar com isto, ela não, porque simplesmente não consegue. — É um pouco, e desculpe-me a imagem — disse Fried, virado para mim, interrompendo o meu raciocínio, e como se pedisse desculpas ao próprio pai da menina pela grosseria que ia dizer —, é como se tivessem abandonado uma máquina no meio da rua, uma máquina desconhecida, inusual ou pelo menos muito rara, é como se a abandonassem com o cuidado de deixar também um manual de instruções, para que quem pegasse nela, na máquina estranha, soubesse o que fazer com ela, onde a ligar, como tirar maior rendimento. Desculpe-me esta imagem — repetiu Fried — mas isto é um manual de instruções, até tem desenhos — e tinha, de facto, desenhos de dedos desajeitados a apertarem botões, de mãos a fazerem força excessiva para simplesmente lavarem os dentes [...] **Bem, disse Fried, não sei se quem a abandonou merece o nosso ódio e a nossa vingança por ter feito a velhacaria de abandonar alguém demasiado fraco para se defender minimamente, ou se merece o nosso agradecimento. Porque mereceria o nosso agradecimento?** — tive vontade de lhe perguntar, mas estávamos a chegar a Berlim, à estação. (TAVARES, 2015, p. 43-45).

Fried vê o abandono de Hanna com agradecimento por pensar no quanto ela tem a ensinar aos demais, com seu próprio comportamento de aceitação paciente e alegre (já que mesmo quando falava que cortariam sua língua se falasse o nome do pai, falava sorrindo), e com o cuidado com ela. É preciso ter esperança em relação às pessoas para pensar que alguém chegaria ao ponto de deixar sua filha sozinha no mundo por acreditar que alguém cuidaria dela.

#### 5.2.5 Raffaella e Moebius

Podemos dizer que esses são dois personagens cujas identidades estão bem definidas em relação aos demais personagens. Não sabemos em qual país eles nasceram, mas no seu caso a identidade não é construída tendo por base a questão nacional, mas o fato de serem membros de um povo: o povo judeu. Por isso, falar em nacionalidade aqui não faz diferença. É a pertença ao povo judeu que constitui a identidade do casal.

O romance nos dá poucas informações sobre Raffaella. Apenas sabemos seu nome, que é judia, esposa de Moebius. Quando Marius e Hanna chegam ao hotel para hospedarem-se, Marius pergunta qual o motivo pelo qual os quartos do hotel são assim nomeados, e logo Raffaella deixa claro a sua pertença ao povo judeu:

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.

— Porque fazem isso?  
 — Porque podemos — respondeu a senhora, secamente. — Somos judeus.  
 (TAVARES, 2015, p. 53).

Raffaella praticamente não fala mais nada durante todo o romance. O que é reforçado é a simpatia que ela possui por Hanna:

A dona do hotel fazia companhia a Hanna, que claramente gostava dela. A mulher chamava-se Raffaella e tinha paciência para ficar horas a jogar um estranho jogo de cartas de que só Hanna parecia saber as regras — regras que ia mudando a cada jogada. Raffaella ria às gargalhadas com algumas expressões e brincadeiras de Hanna, e o marido, “o judeu Moebius”, como ele próprio se apresentava um esqueleto, em perfeito contraste com a mulher —, tornou-se meu confidente; nessas noites as conversas entre nós os dois acabavam por vezes perto da meia-noite, hora excessiva para Hanna, que invariavelmente adormecia num dos sofás da sala de convívio, com a presença mais ou menos próxima de Raffaella, quase como um guarda fronteiriço.

Hanna em poucos dias fora, pois, como que adoptada pelo hotel, tanto por Raffaella, que se assumia como protectora, como por Moebius, sempre mais distante, mas que partilhava os instintos cuidadosos da mulher. (TAVARES, 2015, p. 91-92).

Conforme já comentamos anteriormente neste trabalho, há uma espécie de identificação entre o casal e Hanna. Tantos o casal quanto a menina pertencem a um grupo perseguido há alguns anos atrás. Quem também sofreria algum tipo de perseguição é Fried Stamm, sobre o qual falamos anteriormente. Vejamos como ele se refere ao hotel ao indicá-lo para Marius e Hanna:

Fried, que ficara na estação para esperar por outro comboio — a sua viagem continuava —, aconselhara-nos um hotel não muito longe dali, barato, **pertencente a um casal que há muitos anos protegia a sua família e cuidaria bem de nós**, segundo disse; e dirigimo-nos então para o hotel, Hanna e eu, já depois do jantar, com o papel da morada escrita pelo punho de Fried [...]. (TAVARES, 2015, p. 46, grifo nosso).

Vejamos que Fried diz que o casal dono do hotel protegia-o e a seus irmãos, e indica o hotel não porque tem boas acomodações, ou pela localização, mas sim porque os donos cuidariam bem de Marius e Hanna. Ao analisarmos isso em conjunto com o cuidado que Raffaella tem com Hanna, percebemos que essa atitude de cuidado e de proteção por parte dela é comum em relação aos que se assemelham a ela de alguma forma, nesse caso, aos que seriam frágeis e perseguidos em um contexto de guerra.

Já sobre Moebius há mais informações disponíveis. Conforme dissemos no capítulo sobre os judeus, Moebius é um personagem que busca não ser assimilado pelo meio em que vive. Esforça-se de diversas formas para reforçar sua identidade judaica, apresentando-se, inclusive, como “judeu Moebius”. A sua pertença ao povo judeu tem um caráter tão identitário para ele quanto o seu próprio nome. Apresentar-se apenas como Moebius, para ele, não faz sentido. Faria mais sentido dizer apenas: judeu. Mas, é preciso um nome para diferenciá-lo dos demais judeus. E demonstra que faz parte desse povo à sua maneira, o que fica claro no caso das suas tatuagens, conforme também falamos no capítulo anterior. Isso se relaciona com as tatuagens feitas nos prisioneiros dos campos de concentração:

Segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008, p. 871), a tatuagem pertence aos símbolos de identificação. Ao afirmarem 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. (BELTRÃO; FERREIRA; MOURA, 2016, p. 89).

Moebius escolhe mostrar a sua identidade através de uma dupla ação: marcando-a no seu próprio corpo, ao tatuar em suas costas a palavra judeu em várias línguas; e através da estrutura do hotel que ele e sua esposa possuem, que se constitui no romance como um lugar de memória do povo judeu. Podemos dizer que é o personagem cuja identidade está mais definida entre todos no romance, pois não há dúvidas de que toda a sua identificação constrói-se tendo por base a sua pertença ao povo judeu, o que ele faz questão de explicitar naquela dupla ação. Falar das coisas que se relacionam a essa identificação provoca-lhe emoção:

num papel vegetal que colocara por cima do mapa assinalava os pontos onde estava cada Campo —, se unirmos com uma linha cada um destes pontos, onde se encontrava um Campo, obteremos uma forma geométrica. E ele, com um traço não rigoroso, por vezes até tremido (era visível, apesar de tudo, embora ele o tentasse disfarçar, uma certa emoção), uniu os vários pontos. (TAVARES, 2015, p.94).

#### 5.2.6 Vitrius

Marius nos diz que esse personagem lembra D.Quixote. Viverá ele também em um mundo paralelo, por assim dizer, alheio à realidade? Vitrius apega-se ao

antigo: sua loja fica em um ponto estratégico, para que não perca tempo com clientes que poderiam ir à loja apenas por curiosidade, e assim possa dedicar seu tempo ao estudo de livros antigos e à manutenção de objetos antigos que estão danificados. O prédio no qual Vitrius mora está quase totalmente destruído. A única coisa que permanece ali é a sua loja:

Era um prédio abandonado na parte velha da cidade, de quatro andares, em que, do rés-do-chão ao terceiro andar, não vivia ninguém se considerarmos que cada habitação pressupõe antes dela uma porta que se possa fechar e que assinala a fronteira, a divisão, entre a parte de dentro — a casa — e a parte de fora — o mundo. Pois bem, até ao quarto andar não havia uma única porta e o que antes teriam sido habitações familiares, pobres, sem dúvida, eram agora restos de elementos de construção [...] eram casas, então, incompreensíveis, casas que não se compreendem enquanto casas porque não se podem reconstruir; os traços que ficaram, que sobreviveram, não são suficientes — não se trata apenas de um rosto que ficou irreconhecível, mas de um rosto que perdeu a sua humanidade e por isso exige uma outra palavra que o designe. (TAVARES, 2015, p. 63-64).

Na escolha de Vitrius em permanecer nesse local, apesar do seu estado aparente de destruição, percebemos uma tendência a resistir. No caso do prédio, resiste enquanto não o abandona. Se Vitrius deixa esse edifício, ele não será mais habitado, perdendo seu sentido de existir. Por inteiro, o prédio se tornará abandonado. É parte na vida do mundo que Vitrius ainda traz para o prédio. Ele procura fazer com que os escombros de um passado terrível ainda possuam vida e importância. Não faz ideia do que está acontecendo no mundo lá fora. Entendemos que essa identificação de Vitrius com o seu antiquário, buscando resguardar-se em um local onde só há coisas bem antigas, é uma outra forma de resistência, de tentar esquecer o que aconteceu em um passado próximo, e que faz com que ele ainda tenha receio do que acontece no presente. Vitrius escolhe permanecer em um local destruído pelas catástrofes ocorridas há pouco tempo atrás, e reforça isso através do seu apego às coisas mais antigas como forma de fuga do presente. Outro ponto que se relaciona a isso é o dossiê que Vitrius continua, e que começou com o seu bisavô. Nele são apenas registrados números, e as datas em que tal registro ocorreu.

— É uma das poucas coisas que o meu pai me deixou — disse Vitrius, e a sua emoção revelava que talvez estivesse pela primeira vez a mostrar aquilo a alguém.

O que era aquilo? Bem, era simples: eram números, números, números, números. Um olhar mais atento revelava de imediato que era uma sequência de números — uma sequência de números pares.

[...] — Foi o meu bisavô que começou isto. Tornou-se uma tradição de família. Passou para o meu avô, depois para o meu pai, agora para mim.

— O que é isto? — perguntei. — Em parte é a minha salvação — disse Vitrius a rir-se —, mas se quiser pode considerá-lo um passatempo.

[...]A cada dia, antes de se continuar a série, colocavam a data na margem. Assim era fácil de verificar, como explicou Vitrius, os dias mais produtivos, os menos produtivos e os dias em que não se trabalhara [...].

O meu pai retomou a série no mesmo dia em que o meu avô morreu, explicou. Depois houve um silêncio e Vitrius continuou: eu só retomei oito dias depois da morte do meu pai; confesso que não consegui pensar nisto, não me lembrei, ou lembrei-me, e no dia e nos dias seguintes achei que não fazia sentido, que era uma parvoíce. Sabia bem onde os dossiers estavam, não foi essa a questão. Foi mesmo a tentativa de encontrar um sentido para isto. Essa semana entre a morte do meu pai e o meu recomeço foi essencial; era absurdo não continuar, consegue perceber? Tratou-se simplesmente disto: não havia uma única razão para eu não continuar, seria um egoísmo. (TAVARES, 2015, p. 103-105).

Vitrius considera-os como parte da sua salvação. “— Não há qualquer objectivo numa corrida de resistência — disse Vitrius, de súbito, como se tivesse finalmente encontrado a frase. Isto é uma corrida de resistência. Trata-se de resistir — insistiu —, não há mais nada.” (p.107). Assim como Moebius que acha que as suas tatuagens constituem para ele um escudo protetor, Vitrius vê no dossiê também um elemento de proteção:

— E foi a melhor das protecções que o meu avô e o meu pai tiveram — acho que sobreviveram ao mundo por causa disto. Por vezes penso mesmo que uma bomba ou um tiro, dos muitos que andaram por aí nas diferentes épocas, não lhes acertaram porque eles estavam concentrados nisto, neste trabalho. Trata-se, sei que não vai entender... mas é um trabalho religioso — trata-se de sair do século, e de sair de uma forma bem concreta, sair com método; não se trata de uma fuga, desajeitada, em que, com a agitação, se deixam cair coisas pelo caminho, algumas delas fundamentais. Não é uma fuga, é sair do século, calmamente, com elegância, sem sofreguidão, abrindo uma porta e fechando-a, depois, quase sem ruído. (TAVARES, 2015, p. 109).

Podemos dizer que é na sua relação com o antigo que Vitrius resiste. Conforme dissemos anteriormente, o prédio só possui vida porque Vitrius o habita. Da mesma forma, o dossiê só tem continuidade porque, apesar de não ver sentido em continuar, Vitrius também não encontrou motivo para não continuar preenchendo-o, e prosseguiu a tarefa dos seus antepassados. E assim acontece com cada objeto antigo que Vitrius possui e recupera para vender em sua loja: todos só tomam parte na realidade presente por causa dele. O objetivo de Vitrius, em



relação a todas essas coisas, é fazer com que continuem existindo. Ao falar sobre as suas anotações do dossiê, ele diz:

— Confesso — disse-me ele enquanto abria o dossier actual, que se distinguia pela diferença na cor do papel —, confesso que sinto curiosidade em saber qual o último número, onde é que acabará. Escrevo sempre a pensar que estou a meio da tarefa, sempre a meio e, portanto, que o último número que escrevi nesse dia não será mesmo o último, mas é impossível saber. (TAVARES, 2015, p. 105-106).

Através do dossiê, ele busca ter o controle na duração da própria vida. Que o número atual não seja o último, que ainda esteja no meio do caminho. Vitrius pode continuar mantendo no presente vários objetos, preservando a existência do prédio enquanto habitação e não apenas como ruína; mas a própria vida ele não pode estender pelo tempo que quiser. Vitrius termina a sua explicação sobre os dossiês desta forma:

— Vê, meu caro? Tudo em ordem. Não se trata de fugir, de não querer saber. Trata-se de manter uma direcção. Uma direcção individual. E só por isso resistimos. E por isso 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.110, grifo nosso).

Reforça o constante movimento da maioria dos personagens desse romance, a preocupação em continuar, em avançar, sem abandonar o passado, e isso fica claro no cuidado que muitos personagens têm de conservar as memórias, e nessa movimentação dupla é que um cruza-se com o outro pelo caminho. Em determinado momento no romance, em que Marius e Hanna estão viajando, ele decide jogar pela janela as fichas da caixa de Hanna. A princípio pensou que isso poderia ajudar caso alguém estivesse procurando-a:

Mas Marius sentia, ao mesmo tempo, que há muito que ninguém a queria encontrar; que ela fora deliberadamente abandonada; que era só ela que procurava, que ninguém a procurava a ela. Pareceu-lhe, assim, que aquele gesto — o de largar, a um ritmo mais ou menos constante, uma ficha do arquivo de Hanna — era algo que dizia respeito unicamente a eles os dois — Marius e Hanna; não era uma mensagem para ninguém, tratava-se simplesmente de marcar o caminho, de deixar, como os meninos Hansel e Gretel, vestígios atrás de si, não para que os outros os encontrem mas para que eles próprios consigam sair dali e voltar para trás. (TAVARES, 2015, p.209).

Nesse caso vemos também Marius envolvido nessa dupla movimentação. Apesar de ser um personagem que sempre está querendo avançar, aqui ele está pensando em uma possível necessidade de trilhar o caminho de volta. Também entendemos que ele incorpora aqui o comportamento de outros personagens, que buscam deixar um vestígio da sua existência, seja através de algo mais expressivo, como homens que memorizem a memória do grupo a que pertencem, ou através de dossiês que não fazem sentido para as outras pessoas, apenas para quem os escreve, como é o caso de Vitrius. Marius também está deixando vestígios que em relação a ele não fazem sentido. As fichas que ele está deixando pelo caminho são de Hanna. Se um desconhecido as encontrar, saberá que pertenciam a alguma pessoa com síndrome de down, mas não ficará sabendo que havia um homem que acompanhava essa pessoa. Esse ato só faz sentido em relação a Marius porque nesse mesmo capítulo o narrador em terceira pessoa nos diz: “O acaso, o que lhe acontecia, definia o seu caminho; como se o exterior mandasse nele, como se o seu destino estivesse não nele, mas em cada pessoa com quem se cruzava. Para onde me levarem, eu vou.” (TAVARES, 2015, p. 210). Nesse momento, é Hanna a pessoa que define o seu destino, e por isso é que as fichas, segundo o que Marius pensa, são vestígios também para ele.

### 5.2.7 Velho Terezin

Para Marius, é o hóspede mais intrigante do hotel. Raffaella explica que o velho já vivia no hotel havia 12 anos, quase desde a abertura deste. Quando chegou, já conhecia a organização do hotel, e pediu para ficar no quarto *Terezin*. Como estava ocupado, ficou em outro quarto, saiu do hotel por dois meses, e quando voltou o quarto desejado por ele estava disponível. E desde essa data, como diz Raffaella “o *Terezin* é dele” (TAVARES, 2015, p.125). No quarto, o velho escuta uma música cuja notação estava escrita num muro de um antigo arquivo da cidade. Terezin se orgulha por ser uma das poucas pessoas que conhecem essa música, cujas notas estavam sumindo naquele muro em degradação. Além disso, no dia em que vai mostrar esse arquivo da cidade para Hanna e Marius, o velho Terezin conta que tem em seu quarto coisas que pesam menos da metade do seu corpo, pois acha que disso depende a rapidez no caso de uma fuga: “a rapidez com que se pega no

próprio corpo e se foge de um lugar onde a nossa vida está em risco, esta rapidez depende muito deste trabalho anterior, de esvaziar o espaço que está à nossa volta.” (TAVARES, 2015, p.168). Uma possível fuga está sempre no horizonte da vida desse homem. Por isso tanta preocupação em ter poucos pertences. É mais fácil deixar tudo para trás quando não se tem quase nada. E por que tanta preocupação com a fuga? Porque o velho Terezin já esteve preso. “— Foi esta música — disse, de súbito, Terezin — que eu assobiei interminavelmente quando estive preso. É de uma grande utilidade, a música” (TAVARES, 2015, p.176). Provavelmente ele esteve preso em um campo de concentração, talvez no *Terezin*. Isso se explica pelo fato de que ele revela durante o romance que já esteve preso, e pela insistência na escolha do quarto Terezin quando vai hospedar-se no hotel. É outro personagem judeu do romance. Também constitui sua identidade a partir do pertencimento a esse povo. Como um judeu, que inclusive já esteve preso, entendemos porque ele está sempre pronto para uma possível fuga. Em *Moebius*, o que é característico são as tatuagens e a sua preocupação em afirmar por meios incomuns a sua identidade judaica; no velho Terezin, é essa constante preocupação com a fuga.

#### 5.2.8 Os Sete Séculos XX

Nada sabemos da vida desses homens anteriormente. A vida deles, após a guerra, é manter viva a memória de todas as coisas pelas quais o povo judeu passou no século XX: “são homens-memória cuja única função — além de tentarem continuar vivos — é a de não esquecer um único dado, uma única linha.” (TAVARES, 2015, p. 186).

É significativo perceber como são outros personagens judeus que possuem uma relação com a cartografia, pois memorizam as informações históricas montando um mapa mental. *Moebius* também utiliza muitos mapas: o hotel segue um mapa dos campos de concentração, mapa que ele exhibe na entrada do hotel e no seu escritório. Além disso, suas costas são um mapa vivo da palavra judeu traduzida em várias línguas, conforme a língua falada em cada lugar. Esse parece ser um traço da característica de escrita do autor: Lembremos que Gonçalo M. Tavares, que afirma pensar “muito espacialmente”, [...] interessa-se e transita pela arquitetura, com ela dialogando bem de perto. (TAVARES, 2009b apud MOREIRA, 2014, p.99). Não é de

se estranhar, portanto, que os mapas e as construções tenham destaque nessa obra. Além do hotel, lembremos do edifício em que Vitrius mora, e do antigo arquivo da cidade, apresentado para Marius e Hanna pelo Velho Terezin.

Esses homens identificam-se apenas por suas memórias. Vivem discretamente em cidades do interior com suas famílias, e cada um deles, durante a sua vida, tem a obrigação de escolher outros sete homens para ensinar tudo o que memorizaram. Vivem para manter em suas memórias a história do povo judeu. Esses personagens não possuem uma identidade individual. Identificam-se enquanto pessoas que garantem que a história do povo judeu não será esquecida. De certa forma, é um engajamento com a tradição do povo ao qual pertencem. São um exemplo do que Giddens (2002) fala sobre a relação entre oralidade e tradição:

A oralidade e a tradição estão intimamente relacionadas. Como diz Walter Ong em seu estudo de fala e escrita, as culturas orais “investem pesadamente no passado, registrando-o em suas instituições altamente conservadoras e em performances e processos poéticos orais, os quais seguem fórmulas relativamente invariáveis e calculadas para preservar o conhecimento duramente conquistado das experiências passadas que, como não há registro escrito, estariam condenadas a simplesmente desaparecer. (ONG, 1977 apud GIDDENS, 2002, p.29).

Nesse caso, não estamos diante do fato de que o registro escrito seria impossível; é uma questão de preferência, por confiarem mais na memória desses homens do que em papéis:

Existirão falhas de transmissão, mortes prematuras que impedirão este multiplicar por sete em cada geração, mas com todos os imprevistos e todas as falhas teremos a certeza de que, se todas as fotografias e imagens desaparecerem, se todos os documentos forem destruídos por uma calamidade qualquer ou por vontade de alguém, teremos a certeza, dizia-lhe, que, de vários pontos do mundo, nas praças, nas rádios, nos sítios de maior visibilidade, aparecerão judeus a contar a mesma história, a relembrar os factos, os dados — e sem falhas, todos com o mesmo discurso, exactamente com as mesmas palavras, quer estejam a falar na Ásia ou na Europa. (TAVARES, 2015, p. 190).

Há um Século XX que não está a cumprir bem a sua função:

O velho Terezin naquele dia contou-me que um Século XX que perdera o juízo andava por Moscovo a repetir, como se fosse uma récita, os factos do século. [...] Em Moscovo, este Século XX é já alvo da troça dos miúdos; atam uma corda às suas calças com uma lata na extremidade e ele lá vai avançando com a lata a bater no chão. Outras pessoas alimentam aquele seu desejo de ser ouvido e passam-lhe para a mão um altifalante e pedem-lhe para ele recitar o ano de 1931, por exemplo. E ele lá vai, esse Século XX que perdeu o juízo, pelo passeio, com um altifalante a dizer datas, acontecimentos, factos, sem qualquer comentário, sem qualquer observação, nada, como se fosse uma gravação, foi assim que ele treinou e

foi ensinado: é absolutamente proibido qualquer comentário pessoal no meio daquele discurso ininterrupto. (TAVARES, 2015, p. 192-193).

Como esse século XX não se comporta conforme o esperado é tomado como louco, pois repete a todo tempo a história que memorizou. Porém, podemos entender o início dessa atitude de outra forma. Esse século XX pode ter começado a fazer isso justamente por pensar que as pessoas deveriam lembrar desses fatos históricos, e para que um grande número de pessoas o ouvisse, decide narrar as suas memórias em locais públicos, para que muitos possam escutá-lo. Na altura em que o Velho Terezin está contando para Marius e Hanna sobre esse homem, provavelmente ele já pode ser considerado louco, pois permite até que amarrem latas nas suas pernas, e não percebe que quando lhe pedem para narrar os acontecimentos de determinado ano, não é porque estão interessados em ouvi-lo, mas sim porque o assistem como se estivessem vendo um espetáculo de circo. Outra interpretação possível é de que memorizar uma história repleta de tanto horror só poderia levar à loucura. Seu comportamento não é bem visto pelos demais judeus responsáveis por manter essa memória:

Há já um outro Século XX, próximo de Moscovo, que permanece, calado como convém, e sereno, a cumprir a sua missão de reserva, de guarda de um texto, mas este — o que perdeu o juízo e é motivo de troça de todos — em breve, infelizmente, é contra tudo o que planeámos, mas teremos de o fazer desaparecer. É quase absurdo, mas temos de o calar. (TAVARES, 2015, p. 193).

De que forma o farão desaparecer, nós não sabemos. Mas é algo que choca. Parece que a maldade ficou tão impregnada na sociedade, que surge até mesmo em meio ao povo que tanto sofreu. O século XX de Moscovo será calado por não cumprir certos requisitos. Nessa situação temos mais uma vez a presença do mal à espreita. Entendemos que ele será eliminado por desobediência, pois o Velho Terezin, ao falar desses homens para Marius, conforme citação feita anteriormente, diz que se todos os arquivos forem destruídos, estes homens estarão recitando o mesmo texto em praça pública, seja na Ásia, na Europa, ou em qualquer outro continente. Ou seja: só é permitido que esses homens narrem as suas memórias se houver uma destruição geral de documentos e fotografias relacionados ao assunto. O objetivo da montagem desse grupo é a prevenção, para que em hipótese alguma tal memória se perca. Mas enquanto não houver necessidade de que eles se manifestem, as pessoas em geral não devem saber da sua existência, e por isso o

comportamento do século XX de Moscovo é visto com maus olhos. Não querem que as memórias de coisas tão cruéis se tornem algo banal, repetido para quem muitas vezes não está interessado em ouvir.

### 5.2.9 Agam Josh

É o único personagem do romance que é um artista. Marius e Hanna o encontram na rua carregando uma mala, e dentro dessa mala há um animal raro que está morto, e Agam está à procura de alguém que queira cuidar desse animal, para conservá-lo. Mais do que isso, o que mais chama a atenção de Marius é o seu olho esquerdo, que está completamente vermelho, e Agam o exhibe. Apesar da aparência repulsiva do olho, Hanna o trata carinhosamente: “Hanna insistiu para a levarmos (a mala) e deu um abraço ao homem, como costumava dar. Por vezes, bastavam uns segundos para Hanna dizer que gostava de uma pessoa e para a abraçar. Eu disse que não. Ela insistiu.” (TAVARES, 2015, p. 145).

Agam dedica-se a criar obras de arte minúsculas. Ao entregar seu cartão para Marius, este apenas vê uma linha. E Agam explica:

— As letras são tão minúsculas que parecem uma linha, as manchas pretas uniram-se e os espaços em branco desapareceram. As letras parecem não existir. Quando se diminui de tamanho, disse Agam, as diferenças desaparecem — a diferença entre um A e um B torna-se absolutamente ridícula a esta escala, e com a fraca capacidade que têm os nossos olhos. As letras estão com um tamanho de 0,001 milímetro — assim, a olho nu, parecem não existir. O alfabeto, nesta dimensão, transforma-se numa única letra, num único símbolo; num símbolo, além de tudo, vazio, que nada significa; a tinta volta a ser tinta, regressa ao ponto de onde partiu e assim julgamos que não está a acontecer nada e afinal pode estar ali escrito algo de essencial. Letras que só se conseguem distinguir com um microscópio. Ou seja, caro amigo, só tem acesso ao meu nome quem lhe prestar muita atenção. Só quem fixar o olho durante muito tempo nesta linha. (TAVARES, 2015, p. 150).

Podemos dizer que ele tem como objetivo fazer com que a sua arte passe despercebida. Pouquíssimas pessoas teriam a capacidade de ler o que ele escreve, ou de analisar suas obras:

— Pinto, desenho, faço esculturas e invento objectos estranhos disse ele.  
— Faça obras minúsculas — explicou-nos. — No máximo têm um décimo de um milímetro; sabe o que é um décimo de um milímetro? (TAVARES, 2015, p.151).

Esforça-se em produzir pinturas, desenhos e esculturas que ninguém entenderá. Muitos considerariam seu trabalho como inútil, ou até mesmo inexistente, já que ninguém conseguiria vê-lo. Mas Agam dedicou-se tanto a isso a ponto de ferir seu olho esquerdo, que agora não serve mais para ver o mundo real, apenas o minúsculo mundo da sua arte.

Digamos que é um pouco isto — o meu olho esquerdo está pronto para funcionar bem neste atelier, o meu olho direito está preparado para o resto da existência lá fora. Só que enquanto o olho esquerdo é como que sobredotado, vê realmente coisas incríveis, como já percebeu, o meu olho direito é normalíssimo; lá fora é como os outros, talvez até um pouco pior. Só tenho um olho para ver a cidade e é um olho normal; esta é, portanto, a minha situação existencial, se assim me posso exprimir — e riu-se. (TAVARES, 2015, p.156).

Um olho representa Agam dentro do seu ateliê, que expressa seus sentimentos e pensamentos em suas obras de arte, onde se sente livre. O olho direito é Agam em meio à sociedade: que age conforme o que os demais consideram normal, ou conforme era preciso agir em determinada época, para manter-se vivo:

Pois bem, o meu olho esquerdo serve-me para não ficar louco por causa do mundo e o olho direito para não ficar louco por causa do meu atelier. Este meu olho esquerdo é a minha parte privada, a minha individualidade. No fundo, meu caro — disse-me Agam —, só ainda não me matei porque, ponto 1, a minha mãe não morreu e porque, ponto 2, tenho um olho esquerdo que mais ninguém tem e que fugiu ao mundo, é assim que o sinto. Este olho fugiu ao século, saiu, está noutro ambiente, entrou noutro tempo. É um olho religioso, é por ele que fujo. Você, se quer um conselho, tenha pelo menos uma parte do seu corpo um pouco afastada do mundo, senão não sobreviverá. (TAVARES, 2015, p. 158).

É interessante notar que Hanna no início simpatiza com Agam, e depois não olha as suas obras de arte através do microscópio, não deixando, porém, de tratá-lo bem: “Veja, espreite por aqui, menina — disse dirigindo-se agora exclusivamente a Hanna —, uma batalha, com milhares de cavalos e homens, em três milímetros. — Hanna sorriu, mas abanou a cabeça” (TAVARES, 2015, p.157). Antes disso, Hanna tinha demonstrado para Marius que gostaria de ir embora: “Mas veja — disse subitamente, talvez apercebendo-se de algum incômodo meu e principalmente **de Hanna, que já me havia puxado: queria sair dali**” (TAVARES, 2015, p. 157, grifo nosso). No final, Marius diz: “E o certo é que, embora Hanna não se apercebesse, já

há muito que não procurávamos o pai.”(TAVARES, 2015, p.159). Quem disse que Hanna não percebeu? Ela demonstrou anteriormente que gostaria de ir embora do ateliê. Quando foram à casa de Vitrius, Hanna não mostrou-se impaciente. E isso em um dos dias em que foram até lá, regressaram tarde para o hotel, e não vemos nenhuma reclamação por parte de Hanna, porque ela sabe que Vitrius poderia ajudá-los. Tinham ido até lá para que ele investigasse o objeto que ela disse que pertencia ao seu pai. Já no ateliê de Agam, não há nada que se relacione com a sua busca. Marius pode até pensar que Hanna não percebeu que a busca chegou ao fim. Mas ela percebeu que aquele lugar não contribuía em nada com a sua procura.

Tendo refletido um pouco sobre cada um dos personagens que mais se destacam no romance, percebemos que, com exceção dos personagens judeus, em nenhum dos demais há aquela identidade indiscutível que existia durante a guerra. Todos eles encontram-se sem uma identidade definida, pois de todos eles não sabemos qual é sua identidade nacional, e a identidade pessoal está em um estado de suspensão ou de uma possível mudança. Todos esses personagens encontram-se no caminho durante a obra. O que sabemos da maioria deles é o fruto das suas conversas com Marius, e com Hanna, que apenas escuta tudo. A indefinição do enredo, que como já dissemos, não apresenta uma estrutura com início, meio e fim com vistas a estabelecer pontos de partida e chegada claros, reflete-se no que ficamos sabendo sobre os personagens. No que diz respeito à maioria deles, temos apenas informações superficiais que não são capazes de nos informar a respeito de suas identidades.

Relacionando cada personagem com os três tipos de identidade sobre os quais refletimos na primeira parte deste capítulo, apresentados por Hall (2006), podemos dizer que temos no romance exemplos dessas três classificações. Hanna encaixa-se ao mesmo tempo como sujeito sociológico, visto que poderíamos dizer que sua identidade depende da relação que ela possui com determinado grupo, nesse caso, tanto o grupo dos portadores de síndrome de down, quanto o grupo das pessoas que se encontram perdidas naquele contexto histórico. Mas não podemos afirmar que há, em seu caso, uma identidade individualizada. Marius seria o típico exemplo do sujeito pós-moderno. Não se encaixa em nenhum grupo que poderia fornecer-lhe uma identificação, e não possui identidade definida. Josef Berman, como dissemos, é um exemplo no romance da oscilação entre univocidade e diluição do conceito de identidade. Portanto, oscila entre as três categorias, do



sujeito iluminista, cuja identidade é indiscutível; do sujeito sociológico, no qual a identidade depende do pertencimento à determinado grupo; e do sujeito pós-moderno, cuja identidade encontra-se diluída. Vitrius é outro exemplo de sujeito pós-moderno. Não há no romance características suficientes para que cheguemos a uma identidade para ele.

Agam Josh é outro personagem pertencente à categoria de sujeito pós-moderno. Sua identidade não é bem definida, e não há como relacioná-lo a um grupo que lhe conferisse alguma identidade. Fried Stamm é um bom exemplar do sujeito sociológico. Sua identidade tem por base um grupo, que nesse caso é a sua família. A revolução os une como membros de um grupo com interesses em comum. Raffaella e Moebius também têm suas identidades relacionadas à pertença ao povo judeu, e nesse caso são sujeitos sociológicos; mas também podem ser exemplos de sujeitos iluministas, cuja identidade é indiscutível. A univocidade da identidade permanece no caso desses dois personagens. O velho Terezin também possui uma identidade que tem por base o povo judeu, e as experiências pelas quais ele passou, enquanto prisioneiro durante a guerra, também contribuem para a formação da sua identidade, assim como aconteceu com muitos prisioneiros. É mais um que se encaixa na categoria de sujeito sociológico. Isso também ocorre com os Sete Séculos XX: toda a existência deles resume-se à dedicação em manter preservadas as memórias do seu povo, e no romance, não há indícios de outra identidade para esses personagens, que já se apresentam em grupo.

Além disso, vimos como o Holocausto contribuiu para que o conceito de identidade no pós-guerra fosse repensado. No romance, ele é uma tragédia comum para vários personagens, inclusive para alguns que não sofreram diretamente durante esse período, e também aparece no sentido de que na obra, não temos uma cultura que seja comum a todos os personagens, por exemplo. Nem mesmo a nacionalidade, visto que não ficamos sabendo a nacionalidade de nenhum dos personagens durante o enredo. Há muito espaço para o convívio entre as diferenças, e isso demonstra-se inclusive no fato de que Hanna é bem tratada pela maioria das pessoas com as quais ela se encontra, conforme observamos no primeiro capítulo. Implicitamente, portanto, consideramos que o autor dialoga com essas duas contribuições do Holocausto para a formação da identidade.

## 6 NARRADOR

### 6.1 BREVE REFLEXÃO TEÓRICA

No romance a instância narrativa contribui para que a indefinição que perpassa todo o romance se mantenha. Temos nele dois narradores: um narrador em terceira pessoa, que não é um narrador-personagem; e Marius, um dos personagens principais. Marius, ao narrar, normalmente está a falar sobre si próprio, e sobre o que pensa e observa em relação aos demais personagens. Isso pode explicar-se pelo fato de que não há aqui uma narrativa linear. Caso fosse assim, ele poderia ser um narrador testemunha, que acompanha a personagem principal e narra a sua história. Mas aqui a instância narrativa nos guia por esse caminho não-linear que é o enredo. Marius, por ser um personagem, não é um narrador onisciente. A outro personagem nunca é dado o poder, se assim podemos dizer, de ler a mente dos demais personagens. O outro narrador, externo ao enredo, é onisciente, visto que nos relata inclusive os pensamentos de alguns personagens, mas não revela tudo o que sabe. Nesse sentido vemos como ele não contribui para definirmos as identidades dos personagens. Sobre muitas coisas nós só tomamos conhecimento através do discurso dos próprios personagens. Mas, em alguns momentos finais, por exemplo, o que temos em relação à Hanna é a presença do discurso indireto livre, e para isso acontecer, passamos a nos deparar com um narrador que tem acesso à mente dos personagens. Esses dois narradores se encaixam no que o próprio autor nos fala sobre narrador: “Gosto da ideia de um narrador sem espaço, um narrador que não sabemos bem onde está, quem é e que não faz juízo de valor. E gosto também da ideia de narrador que olha para um sítio e não sabe ao certo qual é.” (TAVARES, 2016).

Antes, porém, de analisarmos o comportamento desses narradores do romance, tendo por base alguns trechos, consideramos necessária uma breve reflexão sobre a figura do narrador, sua relação com o autor, e como fica o leitor perante tudo isso.

Como figura responsável por todo o conjunto do romance (criação do enredo, escrita etc.,) está o autor, confundido, muitas vezes, com o narrador:

O homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que

criou. Ele tece os fios, distende-os e reajusta-os conforme as necessidades teleológicas da obra que está gerando, mas as suas mãos artificiosas — lugar de origem da criação — não fazem parte da cena. Seu lugar é o dos bastidores e o seu espaço é o do romance, aquele onde, pouco a pouco, as diferentes fisionomias da sua invenção — a enorme família das suas metamorfoses — vão brotando e exalando vida. (DAL FARRA, 1978, p. 19).

O narrador não é o disfarce que o autor assume na narrativa: é mais uma das suas criações. Muitas vezes, emitirá juízos semelhantes aos do autor. Poderá também ter um posicionamento totalmente contrário. Nesse caso, isso serve para mostrar como ele é uma das criaturas do autor:

Como seu representante e porta-voz, o narrador se torna, então, mais que a personagem fictícia assentada como tal; ele se transforma no verbo criador da linguagem, no espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanesco. Deste modo, mesmo o mais imperceptível narrador de terceira pessoa — o de *Madame Bovary*, por exemplo — será sempre uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor. (DAL FARRA, 1978, p. 19).

Dal Farra (1978) diz que o narrador é mais do que as demais personagens porque em muitos casos o narrador é responsável por julgar os personagens do romance, por revelar o que eles estão pensando, se é um narrador onisciente, por desmenti-los... Um personagem só se iguala ao narrador se ele próprio assumir função narrativa.

Mas, quando falamos em autor, devemos entender que não estamos nos referindo ao autor enquanto ser real:

Mas esse autor que, imperceptivelmente, toma partido e talha a compleição do mundo, não é, em absoluto, o ser de carne-e-osso que habita o seu tempo e toma seu lugar à mesa. Quando ele escreve, não cria somente um *man in general* ideal e impessoal, mas cria juntamente com sua obra uma *versão implícita* de si mesmo: o seu “autor implícito”. Esse “eu” raramente ou nunca é idêntico à imagem do narrador, porque assegura a função crítica através da distância que mantém em relação a este. Caleidoscópio formado pelo mesmo número de elementos constitutivos, o autor reflete uma imagem específica em cada trabalho que assina. (DAL FARRA, 1978, p. 20-21).

O autor real cria uma imagem sua que é responsável por essa determinada obra. Sendo assim, podemos dizer que a cada obra sua, o autor cria um autor implícito, que é a figura que controla todas as demais criações dentro do romance: narrador e personagens. “Assim, na escala ficcional, entre o autor e narrador de Kaiser, Booth interpõe o autor-implícito, conferindo-lhe a responsabilidade pelo universo erigido e o manuseamento do narrador, das personagens, das ações, do

tempo e do lugar: a própria elaboração da intriga.” (DAL FARRA, 1978, p.21). O autor implícito controla o narrador, decidindo se vai intercalar os narradores (quando isso acontece), sendo a imagem do que o autor pretende com aquela determinada obra, ser que representa o autor nessa obra que criou. Portanto, o autor implícito sempre existirá na obra: ele é a imagem do autor real naquele livro em específico. Até mesmo nas obras em que o objetivo é que a história se mostre ao leitor, sem interferências diretas da instância narrativa,

mesmo num romance “impessoal”, como o pretende ser aquele de terceira pessoa onde o narrador não tem características específicas, suas “qualidades pessoais” transparecem no grau de visão com que o autor implícito o dotou, na preferência em fazer falar a uma personagem e calar a outra, no poder de deter os olhos mais sobre uma e “simular” não enxergar a outra. Do jogo entre o ponto de vista do narrador e as próprias “ressalvas” que ele instaurou nascerá a ótica do autor-implícito. (DAL FARRA, 1978, p. 24-25).

A decisão sobre como a obra será, se predominantemente mostrada ou contada, é do autor. É por esse motivo que Booth (1980) nos diz que a retórica sempre estará presente:

Embora alguns personagens e acontecimentos possam comunicar, por si próprios, a sua mensagem artística ao leitor, carregando assim, sob a forma fraca, a sua retórica, nenhum deles o fará com a clareza e força necessárias até que o autor faça incidir todos os seus poderes sobre o problema de levar o leitor a ver o que eles realmente são. O autor não tem a opção de usar destaque retórico. A sua única opção é entre os tipos de retórica que vai usar. (BOOTH, 1980, p. 132).

Relacionado a isso, Booth (1980) comenta sobre as várias versões do autor, ou seja, sobre o autor implícito que há em cada obra de um autor real. Ele nos diz que em cada criação sua, dependendo do que pretende com cada uma delas, o autor assume diferentes características, e escolhe qual a forma que aquela história terá. Por isso, ao nos depararmos com questões técnicas sobre o processo criativo, como por exemplo:

“como pode o autor garantir que os seus momentos dramáticos mais importantes serão elevados e não obscurecidos pelo que os rodeia?” “Como pode o autor assegurar a presença da ironia dramática mais intensa, não em todas as obras, mas sempre que a ironia dramática for desejável?” “Como pode o autor sustentar o “suspense” — essa beleza antiquada e tão menosprezada — quando, como acontece com a maior parte dos autores, pretende que o seu leitor leia até o fim?” “Como pode impedir uma leitura sentimental de um personagem ou uma leitura hostil de outro” “Como pode garantir que quando um dado personagem mente, o leitor não se deixe levar — ou, se for essa a intenção, que o leitor *se deixe levar*?” As respostas a

estas perguntas e a muitas outras semelhantes não conduzirão, necessariamente, ao reestabelecimento do comentário e, muito menos, à restauração de um tipo de comentário. Mas poderão proporcionar um ponto de partida ao esforço no sentido do entendimento da retórica da ficção. (BOOTH, 1980, p. 81).

É nesse ponto que entra o narrador. Dependendo do efeito pretendido pelo autor implícito, se quer que a história seja predominantemente contada ao leitor, ou totalmente mostrada, ou que seja um pouco de cada, ele escolherá o(s) narrador(es) que existirão ou não em determinada obra. Portanto, se a obra foi bem elaborada, os elementos de que ela se compõe não foram escolhidos ao acaso: cada um cumpre determinada função em relação ao todo. No caso do romance aqui estudado, temos dois narradores: um narrador em terceira pessoa, e um narrador-personagem (Marius). No caso do narrador-personagem, Dal Farra (1978) enquadra a sua participação como discurso em meio ao romance:

Detendo a narrativa, o narrador na terceira pessoa entrega a seqüência do relato a uma personagem que, na primeira pessoa, e em seus próprios termos, filtrará as suas experiências, doando de volta, depois, o relato ao narrador. Assim, o trajeto que a narração percorre se estabelece numa seqüência “narrativa-discurso-narrativa” que, de acordo com o regresso da voz desta personagem, ou de acordo com a igual manifestação por parte de outras personagens, se perfará como “narrativa-discurso-narrativa-discurso-narrativa” e assim por diante. O primeiro termo não precisa necessariamente ser a narrativa: ela só surgirá quando apresentada pela mão do narrador de terceira pessoa. (DAL FARRA, 1978, p. 47).

Porém, em *Uma menina*, na maioria das vezes que a narração passa para Marius, a narrativa não é detida, até porque, conforme já mostramos, não há linearidade no enredo do romance. Quando Marius assume a narração, não temos somente o relato das suas experiências. É verdade que em muitos capítulos em que ele é o narrador, temos longos trechos de pensamentos seus. Mas também temos a narração da ação envolvendo outros personagens. Dal Farra (1978) continua:

Entretanto, esta personagem que se manifesta em “eu” não está obrigada a restringir-se somente ao registro das suas próprias experiências. Ela pode abarcar a estória em que se circunscreve e pode, portanto, dar amplitude de narrativa ao seu discurso. Como, explicitamente, é através dos seus olhos que a trama agora se revela, ela adquire foros de narrador de primeira pessoa — torna-se sujeito da enunciação e sujeito do enunciado — e o seu discurso, abrindo o seu âmago para os elementos narrativos, não corre risco algum de perder a sua autenticidade. [...] O narrador-primeiro nada tem a fazer aí, o seu olhar foi suspenso e a sua visão regressará logo que este narrador feche os olhos. (DAL FARRA, 1978, p. 48).

Nesse sentido é que dizemos que a narrativa não é detida. Se ele, ao assumir a narrativa, interrompesse a trama, estaria detendo-a. Mas não é isso o que ele faz. Marius assume algumas vezes a instância narrativa, e na maioria delas não interrompe a história para simplesmente emitir seu discurso. Em alguns capítulos, conforme mostramos anteriormente, como é o caso do capítulo “O olho” e “Um pesadelo”, o que temos são reflexões de Marius, lembranças suas. Como dissemos no início deste trabalho, esses dois capítulos, apesar de não contribuírem para uma compreensão inequívoca dos percursos dos personagens, contribuem para o aspecto interpretativo. Mas, na maioria dos capítulos, o que Marius faz é continuar narrando o encontro entre ele, Hanna, e os demais personagens, e isso é o que constitui em grande parte o enredo do romance.

Com base neste breve percurso teórico, buscaremos, portanto, entender porque o autor implícito de *Uma menina* escolheu ter dois narradores, e interpretaremos como cada um deles se comporta. Para isso, analisaremos alguns trechos em que cada um deles aparece. Entendemos que a escolha narrativa aqui não foi feita por acaso, pois [...] quando o livro está completo tudo, incluindo a retórica, “se enquadra”; tudo se tornou intrínseco — embora até para usar esta palavra tenhamos que a entender num sentido lato. (BOOTH, 1980, p. 121).

## 6.2 A INSTÂNCIA NARRATIVA EM *UMA MENINA ESTÁ PERDIDA EM SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI*

Conforme dissemos anteriormente, nesse romance temos dois narradores: um em terceira pessoa, externo ao enredo, e Marius, que é um dos personagens principais. Durante toda a obra os dois intercalam a narração, sem seguir uma lógica estrutural (que seria o caso se um fosse o narrador de um capítulo, o segundo narrador do outro, e assim por diante).

Nos dois primeiros capítulos quem narra é o narrador em terceira pessoa. Ele é quem nos apresenta Hanna: Impossível não reparar naquele rosto. O tão característico rosto redondo, olhos e bochechas enormes. Uma deficiente — ou um deficiente? Marius teve dificuldade em distinguir. (TAVARES, 2015, p.11). E nesses dois capítulos, já nos dá mostras das suas características: revela o que Marius pensa: ao analisar as fichas de Hanna, diz-nos:

“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 [...]. Naquele momento, por exemplo, havia nele, Marius uma dor não física, um claro incómodo; dor, portanto, mas não localizável [...]. (TAVARES, 2015, p. 14-15).

Mas se cala sobre os pensamentos de Hanna. A respeito dela o narrador, até aqui, fala sempre de forma positiva: “Ela não parava de sorrir. Os seus *nãos* eram simpáticos como se fossem *sins*. (TAVARES, 2015, p. 12). E mais adiante: Grita se te dói, sorri se te agrada; mas ela sorri sempre, Hanna, como ela é simpática. (TAVARES, 2015, p. 17).

No terceiro capítulo, temos Marius como narrador pela primeira vez. Temos aqui o diálogo dele com Josef Berman, e o que ele pensa a respeito das fotos tiradas por Josef. É interessante notar que Marius é tocado pela situação das pessoas que possuem alguma deficiência, conforme já apontamos em outro momento aqui:

E eram, de facto, iguais. Rostos e mais rostos sorridentes, aceitando o que a vida lhes havia dado, aceitando tudo, aceitando certamente o que aquele fotógrafo lhes havia pedido, aceitando, sem perceber (“SORRIR OU VOCALIZAR EM RESPOSTA À PRESENÇA DE UMA PESSOA OU SITUAÇÃO AGRADÁVEL”), manifestando-se incapazes de distinguir os dois lados do mundo. Provavelmente com capacidade para distinguir os alimentos mais comuns, e capazes de identificar as principais divisões de uma casa, capazes de separar objectos de diferentes tamanhos, e de diferentes cores — mas muitos deles estariam algures, ainda, perto de uma qualquer outra situação perversa que lhes pareceria agradável, a sorrir, com aquele sorriso sedutor e tão ingénuo. (TAVARES, 2015, p.24-25).

Justamente por isso é que ele foi incapaz de simplesmente deixar que Hanna continuasse sozinha na rua. Na parte dois, capítulo um, volta o narrador em terceira pessoa. E aqui nos é apresentado Fried Stamm. Mas antes de sabermos o seu nome, o narrador nos adianta que ele “Não era um louco, era alguém que não queria perder tempo; tinha uma meta.” (TAVARES, 2015, p. 29). É interessante notarmos que nesse capítulo, o narrador dá espaço para o discurso de Fried: ele próprio explica o projeto mobilizador que ele e seus irmãos têm. No capítulo três da primeira parte, em que Josef aparece, Marius é o narrador. Também há espaço para o discurso de Josef. Até aqui temos as semelhanças. Mas, quando se trata de um personagem sobre o qual o autor implícito quer que pensemos bem, é o narrador em terceira pessoa que o apresenta, como é o caso de Fried. Antes mesmo de sabermos seu nome, o narrador nos alerta: ele não é louco. E só depois fala do seu

projeto de vida. Já no capítulo em que Josef aparece, Marius é o narrador, e por isso não pode ainda emitir juízo sobre Josef, pois mal o conhece. Se aqui tivéssemos o narrador em terceira pessoa, provavelmente teríamos algum comentário seu. Mas isso quebraria a narrativa, pois o leitor olharia com preconceito para Josef quando ele aparecesse novamente, visto que o comentário do narrador seria negativo, e justamente para que isso não ocorra, o autor implícito coloca esse capítulo nas mãos de Marius.

Em seguida, a narrativa volta para Marius. Ele está conversando com Fried enquanto viajam, e em determinada altura nos diz: “Mas depois recomecei — havia em Fried uma sensação de segurança e de firmeza que me colocava à vontade, tranquilizava qualquer um.” (TAVARES, 2015, p. 40). Como anteriormente o primeiro narrador já nos alertou sobre Fried, agora é mais fácil acreditarmos no julgamento que Marius faz a respeito de Fried. Eles se conhecem há pouco tempo. Se anteriormente o outro narrador, que é onisciente, não nos tivesse dito nada sobre Fried, teríamos dificuldade em acreditar no que Marius diz agora.

O primeiro narrador não fala de si mesmo. Em nenhum momento tece comentários relacionados à sua vida, ou a algo que seja externo ao romance. Mas veremos, mais adiante, que ele se coloca dentro do enredo, de forma sutil. Já Marius, nos dois primeiros capítulos em que ele é o narrador, nos apresenta longos monólogos interiores. É interessante também notarmos que há momentos em que o autor implícito pede a colaboração do leitor. No final do capítulo quatro da parte dois, depois de Fried ter comentado que teve a impressão de que alguém abandonou Hanna pensando que outra pessoa cuidaria dela, confiando de forma extrema na bondade dos demais, ele diz os seguinte:

---

Bem, disse Fried, não sei se quem a abandonou merece o nosso ódio e a nossa vingança por ter feito a velhacaria de abandonar alguém demasiado fraco para se defender minimamente, ou se merece o nosso agradecimento. Porque mereceria o nosso agradecimento? — tive vontade de lhe perguntar, mas estávamos a chegar a Berlim, à estação. (TAVARES, 2015, p. 44).

Marius é o narrador desse capítulo. Se nesse capítulo o narrador fosse o outro, o leitor, ao ver que os personagens chegaram à estação, poderia esperar que o narrador nos explicasse essa fala de Fried, já que tem acesso aos pensamentos dos personagens. Mas o narrador desse capítulo também é personagem, e por isso o silêncio paira no ar. Cabe ao leitor interpretar esse comentário de Fried. Por isso



dissemos que é o autor implícito que está pedindo a colaboração do leitor, nesse caso. Se esse capítulo fosse narrado pelo primeiro narrador, e ele se omitisse de nos explicar esse comentário de Fried, seria ele que estaria pedindo a nossa colaboração. Mas como o narrador aqui é Marius, e quando Fried faz esse comentário, eles chegaram à estação e já estão se despedindo, ele mesmo não teve tempo de pedir explicações para Fried, e não se constitui como um narrador personagem que tem consciência de que é narrador. Se assim fosse, faria sentido que ele pedisse a nossa colaboração. Como não é isso o que acontece, quem aqui está deixando a interpretação em nossas mãos é o autor implícito. Da mesma forma, no capítulo seguinte, aos despedir-se de Fried, Marius diz:

Porém, o último aceno de Fried e a minha resposta foi o que mais me envergonhou. Ele despediu-se como se eu, Marius, fosse um homem bom, alguém que estava a fazer um acto de rara generosidade, mas eu sabia que não o era, no entanto como explicar ali, e que razão me levaria a fazê-lo? Então tratei — e disso me envergonho — de acenar também como se a minha mão fosse mesmo a de um homem bom [...]. (TAVARES, 2015, p. 47).

O leitor não fica sabendo porque Marius não é bom. Novamente, se aqui o narrador fosse o primeiro, o leitor poderia esperar dele um juízo a respeito de Marius. Mas isso mudaria toda a história. Conforme o que esse narrador revelasse, passaríamos o resto do romance esperando que outra pessoa assumisse os cuidados de Hanna, por exemplo, para que ela se livrasse da companhia de Marius. Novamente o papel interpretativo fica nas mãos do leitor:

Não há nenhuma personagem em *Tom Jones*, *Bleak House*, *The Scarlet Letter* ou *War and Peace* que saiba o suficiente sobre o todo para passar além dos seus problemas pessoais e chegar a uma visão global. E como o mesmo acontece em quase todas as obras modernas e, muitas vezes, a narração fidedigna não é permitida, a tarefa de generalizar poderá ser deixada inteiramente ao leitor. (BOOTH, 1980, p. 213).

No caso desse romance, percebe-se que é uma escolha o fato de que a visão geral fique a cargo do leitor. Marius realmente não poderia apresentar uma visão geral, pois é um personagem, e se fosse onisciente isso trairia a verossimilhança do texto. Mas se o autor implícito quisesse, o primeiro narrador poderia nos apresentar essa visão geral. Demonstra ter um amplo conhecimento dos personagens, visto que revela seus pensamentos, quando quer. Mas não é esse o objetivo do autor implícito; a ideia é que a interpretação seja feita pelo leitor, que este

elabore uma visão geral da obra. Da parte dos narradores, o que temos é a indefinição, que, conforme já comentado anteriormente em relação a outros elementos, perpassa todo o romance.

Na parte três, capítulo um, temos uma mescla dos narradores, que acontece também em outras partes do romance. Marius e Hanna chegam ao hotel de Raffaella e Moebius, e quem nos fala sobre o hotel e sobre Raffaella é Marius. No final do capítulo, porém, o primeiro narrador aparece:

— 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.**

— Porque fazem isso?

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

Ele aparece novamente para revelar os pensamentos do personagem. Isso é mais uma mostra de que esse narrador é onisciente. Não revela mais sobre o enredo e sobre os personagens em geral porque essa é uma escolha do autor implícito, e não porque não tenha conhecimento sobre eles.

Além disso, podemos dizer que Marius também poderia conhecer mais da história que narra, mas, por uma escolha autoral, não nos relata mais coisas. Quando Marius está narrando, ele fala de acontecimentos que já se passaram, como neste exemplo:

A contabilidade que eu e Hanna levámos a cabo atingiu assim proporções claramente irrealis. Talvez em quinze minutos, não mais numa outra vez em que repetimos este jogo tive o cuidado de confirmar com exactidão o tempo de passeio, o que aqui não aconteceu —, mas dizia que, em não mais de quinze minutos, contámos setenta e seis pessoas a sorrir. (TAVARES, 2015, p. 57).

Ele também é o narrador que faz a maioria das reflexões mais abstratas, a partir do que vivencia, conforme comentamos anteriormente, ao falarmos dos dois primeiros capítulos, nos quais temos duas divagações suas, a partir das suas memórias. Eis um exemplo:

Era nisso que eu pensava enquanto via na boca dela a luta entre a comida e a linguagem, entre o querer comer o querer falar, entre uma necessidade, a da alimentação constante, e uma possibilidade de linguagem que nos

distingua 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 aparecer 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).

Até o momento temos a impressão de que só Marius enquanto narrador é que apresenta reflexões deste tipo no romance. Mas no capítulo seguinte (capítulo um, parte quatro) temos algo novo. Marius e Hanna chegaram ao prédio onde Vitrius tem a sua loja:

Da parte da tarde, encontrámos a morada do antiquário que eu procurava. Era um prédio abandonado na parte velha da cidade, de quatro andares, em que, do rés-do-chão ao terceiro andar, não vivia ninguém se considerarmos que cada habitação pressupõe antes dela uma porta que se possa fechar e que assinala a fronteira, a divisão, entre a parte de dentro — a casa — e a parte de fora — o mundo. Pois bem, até ao quarto andar não havia uma única porta e o que antes teriam sido habitações familiares, pobres, sem dúvida, eram agora restos de elementos de construção, como um texto que por descuido súbito (a mancha provocada por água que se entornou) vai perdendo palavras e frases inteiras até se tornar ilegível e atingir aquele ponto do incompreensível abaixo do qual qualquer ideia de reconstrução se torna impossível. (TAVARES, 2015, p. 63).

Até aqui Marius narrou. E fez uma reflexão tipicamente sua a respeito do prédio em que estavam. Na continuação, sem nem mesmo iniciar um novo parágrafo, o outro narrador assume:

Eis, pois, o que Marius sentia ao olhar para aqueles antigos apartamentos feitos agora em ruínas, visíveis para quem subia pelas escadas do prédio — **eram casas, então, incompreensíveis, casas que não se compreendem enquanto casas porque não se podem reconstruir; os traços que ficaram, que sobreviveram, não são suficientes — não se trata apenas de um rosto que ficou irreconhecível, mas de um rosto que perdeu a sua humanidade e por isso exige uma outra palavra que o designe.** (TAVARES, 2015, p. 63-64, grifo nosso).

Anteriormente essa mescla dos narradores tinha ocorrido. Marius tinha sido o narrador da maior parte do capítulo um da parte três, e o narrador em terceira pessoa aparece no final do capítulo. Aqui Marius apenas começa o capítulo e o outro narrador continua. Mas o que queríamos destacar é esse aspecto reflexivo desse narrador, que até então não tinha aparecido. Sua reflexão é coincide com a reflexão que Marius tinha acabado de fazer. Este comparou aquele prédio com um texto que, borrado por água, não pode ser recuperado, enquanto o narrador em terceira

pessoa comparou-o com um rosto que, desfigurado, perdeu seu caráter humano. São imagens convergentes. Esse é um ponto em comum no modo de narrar dos dois. O narrador em terceira pessoa enfatiza também como Marius cuida de Hanna:

Um outro foco de perigo [...] era o facto de as escadas de pedra, velhíssimas, de degraus irregulares, não terem qualquer corrimão, ou a mínima protecção lateral, tendo então Hanna e Marius de subir, o mais possível, escostados à parede, pois a partir do segundo andar a iminência de uma queda anunciava uma tragédia. A certo momento, para Marius, parecia-lhe o fim da linha. **Ele tentava, como sempre, proteger Hanna**, tendo-lhe por isso deixado naturalmente a parte de dentro das escadas — Hanna subia roçando por vezes a mão esquerda na parede, e equilibrando-se nela quando necessário, e **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).

Ao ressaltar duas vezes detalhes de cuidado de Marius em relação à Hanna, esse narrador só tem um objetivo: ele quer que fique claro para o leitor que Marius cuida bem da menina, e que assim o leitor simpatize com esse personagem. É a primeira vez que isso ocorre no texto. Esse narrador também revela aqui o que Marius está sentindo, o que também acontece pela primeira vez no livro:

Marius sentia pela primeira vez o enorme, espantoso, quase inumano calor que vinha dela — balançava então assim não apenas fisicamente entre o seu lado esquerdo, possuidor de maior temperatura e de maior segurança, e o seu lado direito — mais perigoso e mais frio — também havia nele um desequilíbrio a nível mental, psicológico. Marius sentiu, pelo menos duas vezes, claramente, essa vontade de se deixar ir, de largar a mão de Hanna e de se atirar dali abaixo — alguma coisa no seu interior, algum mecanismo o empurrava para isso mesmo — que tal resultava num combate, invisível para qualquer pessoa que observasse a cena, mas bem real e concreto, entre o que seus músculos faziam com todas as suas forças, buscando até ao limite uma espécie de inflexibilidade muscular — não farei isto — e o que fazia a sua vontade mais inexplicável — que definitivamente, por dentro, o empurrava e lhe repetia, como as muito más sereias, atira-te já, atira-te! (TAVARES, 2015, p. 65-66).

Vemos como ele descreve pormenorizadamente essa luta interior em que Marius está envolvido. Entre a tentação que o chama para a queda, e uma luta física consigo próprio, na qual os seus músculos lutam por resistir.

No capítulo seguinte, quando Marius e Hanna chegam até as Antiguidades Vitrius, este pensa que Marius é o pai de Hanna: “Marius quis dizer que não era o pai da menina, mas ainda estava ofegante — e que importava isso?” (TAVARES,

2015, p. 67). Depois do travessão, o que temos é a fala do narrador em terceira pessoa. Com isso ele assume não ver problema em que Marius assuma a figura paterna em relação a Hanna. Nesse caso, vemos o pensamento dos dois desalinhado. Na sequência, porém, já temos outra situação:

Vitrius era um homem altíssimo, de constituição sólida, com uma pequena barbicha — fisicamente lembrava as representações do Dom Quixote; pois bem, era isso — pensava Marius — subimos tanto, às escuras, e tão dificilmente, porque vínhamos ter com o D. Quixote. (TAVARES, 2015, p. 68).

Neste pequeno trecho podemos perceber que os dois tem a mesma ideia sobre a imagem de Vitrius: a semelhança com Dom Quixote. Mais uma vez vemos que os dois pensam semelhantemente.

No capítulo seguinte (capítulo três, parte quatro), temos um novo elemento no que diz respeito ao primeiro narrador. Dissemos, anteriormente, que ele apesar de não falar da sua própria vida, aparecia em meio ao enredo. E nesse capítulo isso acontece:

Um dos compartimentos, ao fundo da loja, do lado esquerdo, era uma pequena oficina de não mais de seis metros quadrados, mas que conseguia ter lá dentro uma enorme quantidade de pequenas máquinas — um torno, um ferro de soldar, serras, plainas etc. —, oficina onde se percebia, numa grande mesa de madeira, a existência de inúmeros trabalhos a meio; e de tal forma e tão rapidamente se percebeu o prazer que Vitrius tinha nos seus estudos, nos seus trabalhos de recuperação de objectos antigos e numa série de outras tarefas — umas, é certo, bem mais absurdas e pouco compreensíveis — **que ficou claro para mim** que a loja era apenas o exterior visível de um enorme mundo que existia na parte de trás. **Vitrius, percebemo-lo algum tempo depois, quando o à-vontade entre os três estava já instalado** — morava mesmo ali. (TAVARES, 2015, p. 70-71).

À primeira vista, parece que Marius passou a narrar, e que é ele que está falando sobre a loja. Mas logo em seguida, ao dizer “percebemo-lo” e, na sequência, que os três estavam à vontade, referindo-se a Marius, Hanna e Vitrius, fica claro que quem está falando como se estivesse presente na cena é o narrador em terceira pessoa. É como se suprimisse a sua onisciência aqui. Sendo onisciente, ele já saberia de antemão que Vitrius morava na loja. Mas fala como se ainda não soubesse disso. Mais adiante temos ainda a confirmação de que é ele falando:

Tirando algumas peças de roupa, amontoadas, não havia nenhum outro objecto [...] que pelo menos **Marius tivesse detectado** com os seus olhos normalmente eficazes —, nada a não ser livros [...] lembrando — **Marius teve essa imagem** na cabeça durante uns instantes — gelo, que dentro de um congelador, exige mais espaço e que depois de forçar a abertura da porta, já ao ar livre, não descongela e, pelo contrário, mantendo-se sólido,

continua a crescer, a avançar, muito lentamente, como se fosse um bicho mudo e com uma paciência gigantesca que, aos poucos, obrigará o dono do quarto a sair. **Eis o que sentia Marius como iminente:** os livros acabariam por obrigar Vitrius a sair [...] (TAVARES, 2015, p. 71-72, grifos nossos).

É o narrador em terceira pessoa que narrou o capítulo até aqui, pois continua se referindo a Marius, ao que este percebe, pensa e sente. Quando Marius assume a narrativa, e isso acontece logo no próximo parágrafo, isso fica claro: “Verdadeiramente não entrámos no quarto, espreitámos da porta — primeiro eu, depois Hanna, que se riu imenso tempo e achou fascinante tudo aquilo;” (TAVARES, 2015, p. 72). Se o texto continuasse, dizendo que depois de Hanna, Marius também olhou o quarto, seria o narrador em terceira pessoa que ainda estava em cena. Mas isso não acontece. Quem está narrando agora é Marius.

No capítulo seguinte, ficamos confusos a respeito de quem está narrando. Entendemos que é Marius, e que subitamente a narrativa passa para o narrador em terceira pessoa. Um complementa o pensamento do outro:

À primeira vista, de muitas daquelas velharias vinha a sensação estranha de que teriam pertencido a uma outra espécie humana — como se a evolução fosse não apenas técnica, mas dos próprios organismos. Para Marius, quase parecia uma evidência que não poderiam ser mãos semelhantes às suas a manipular aqueles objectos — obtusos, quase todos, à primeira vista [...] (TAVARES, 2015, p. 76).

Os dois pensam que houve uma evolução técnica na espécie humana. Ele apenas coloca Marius exemplificando o que ele, o narrador em terceira pessoa, enunciou primeiro. É uma sintonia total de pensamento.

No capítulo cinco da parte quatro, novamente o narrador em terceira pessoa se coloca na cena: “— Este relógio é uma preciosidade — disse Vitrius —, reparem.

E aproximámo-nos todos. Hanna murmurou algo que não se percebeu. Marius ainda pensava na imagem do homem da mão gigante.” (TAVARES, 2015, p. 81). Quando lemos “aproximámo-nos todos”, pensamos que Marius é o narrador. Mas em seguida ele diz: “Marius ainda pensava”. Novamente o narrador em terceira pessoa suspende sua onisciência, pois diz que Hanna murmurou, mas ele não entendeu o quê. Se ele é onisciente, poderia revelar o que ela disse, ainda mais que Hanna fala tão pouco durante o romance. Mas quis o autor implícito que aqui o narrador em terceira pessoa estivesse em cena, mas novamente suspendesse sua onisciência, para ficarmos indagando sobre o que Hanna teria falado. Além disso, o

narrador em terceira pessoa, ao escolher não contar tudo que sabe – visto que fica claro que, sendo onisciente, ele sabe muito mais do que nos narra – contribui para a indefinição das identidades dos personagens que existe no romance. Se ele nos apresentasse elementos da personalidade dos personagens, poderia dirigir nosso entendimento acerca da identidade de cada um, aspecto importante num romance que trata desse problema central em um contexto como aquele, em que a vida ou a morte de alguém era determinada por seu pertencimento a este ou àquele grupo, à sua identidade.

Mas, como vimos anteriormente neste trabalho, a *Uma menina* interessa pôr em discussão justamente a fragilidade da compreensão da identidade como algo uniforme, homogêneo, compreensão pela qual se orientaram os nazistas e ainda se orientam todos os que estão convencidos da existência de raças superiores e inferiores. O compromisso de Tavares com tal proposta de discussão estende-se ao plano formal do seu romance, em que vemos uma alternância de vozes narrativas, sem marcas claras dos pontos de passagem de uma a outra, e um narrador onisciente que “nega sua identidade” ao omitir informações que nos levariam a conclusões homogêneas (e por isso talvez parciais, equivocadas, como aquelas dos nazistas da história) sobre os personagens.

O fato de nós, leitores, termos dificuldade para saber quem fala neste ou naquele momento da narrativa resulta de um modo de encenar, no plano retórico, a complexidade envolvida na definição de uma identidade no plano das relações sociais. O mesmo acontece quando somos contemplados com informações parciais acerca dos personagens, as quais nos chegam por intermédio de “alguém” que escapa ao que se definiu como próprio da sua “identidade”, ou seja a sua onisciência.

Mais adiante, em uma nova visita a Vitrius, este apresenta a Marius os dossiês numéricos feitos pela sua família. São sequências de números pares, começadas pelo seu bisavô, e que ele continua. Marius considera aquilo uma loucura, e para o leitor eles também parecem sem sentido:

E sim, era um facto: na página anterior estava a data desse dia, depois, os números que eram já enormes; em termos de tamanho já ultrapassavam claramente a largura da página, continuando assim para as linhas seguintes. Louco, pensei, absolutamente louco [...].

— Umaz vezes faço muito — continuou Vitrius —, outros dias pouco, depende. Mas é raro deixar um dia em branco... Não se espante comigo e não me considere louco — disse Vitrius, que percebera o meu olhar. — Isto é, aliás, o contrário de ser louco. Era o que dizia...

Mas não chegou a acrescentar nada, calou-se. Eu olhava, entretanto, para aqueles números, agora monstruosos, afastados, quanto a mim, da compreensão racional [...]. (TAVARES, 2015, p. 106).

Assim como Marius, não entendemos como Vitrius vê sentido nesse trabalho de família. Apenas registram-se números pares. Mas não é propriamente nos números que ele encontra o sentido disto: “Eu apenas continuei, com o mesmo rigor; como naquelas casas antigas de família — disse Vitrius —, em que os herdeiros fazem questão de manter certos hábitos [...] trata-se de ser um herdeiro à altura — exclamou Vitrius, rindo-se.” (TAVARES, 2015, p. 109).

Porém, é na sequência que fica claro porque Marius não entende essa atividade de Vitrius. Este diz que é como uma corrida de resistência. E que acredita que isso serviu de proteção ao seu avô e seu pai, pois enquanto uma bomba estourava lá fora, eles estavam concentrados nessa atividade.

— Vê, meu caro? Tudo em ordem. **Não se trata de fugir, de não querer saber. Trata-se de manter uma direção.** Uma direção individual. E só por isso resistimos. E por isso 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. 110, grifos nossos).

Marius não compreende porque ele só está preocupado com a fuga. Não há direção a seguir. Ele simplesmente precisa saber se é hora de sair de determinado lugar, e se considerar que é, partir imediatamente. Boa parte da sua existência se resume à fuga. Por isso é que não entende como Vitrius e seus antepassados são capazes de permanecer e continuar, ao invés de avançar, como ele faz.

Na sequência, temos um dos capítulos que, à primeira vista, parecem estar soltos dentro do romance. Porém, a sua localização no texto tem um sentido. No capítulo anterior a ele, como acabamos de ver, Vitrius fala sobre continuar, e não sobre fuga e avanço. Imediatamente, temos um capítulo em que vem à memória do narrador um fato ligado ao avanço. Trata-se do capítulo quatro da parte seis, intitulado “O olho”. Não temos como saber quem é o narrador. Como o narrador em terceira pessoa já se colocou em cena, poderia muito bem estar divagando aqui. E também pode ser Marius. A instância narrativa passa a ser indefinida, assim como alguns outros elementos do romance, conforme demonstramos durante o nosso trabalho. Cabe ao leitor definir quem é o narrador deste capítulo. Consideramos mais provável a segunda hipótese que apresentamos (que Marius é o narrador aqui), pois essa ideia de avanço constante lhe pertence. Ele estava com Vitrius, lembra-se



desse episódio, e nos relata. Ele está falando sobre um menino, conhecido seu, que enquanto comia um pedaço de pão, dava nome à forma que restava depois da sua mordida.

Depois, o que de certa maneira assustava era assistir ao modo desprendido como de novo ele atirava os dentes àquela forma com nome, fazendo nome e forma desaparecem de um segundo para o outro sem indícios de qualquer nostalgia — com três anos havia que avançar, e nada mais. (TAVARES, 2015, p. 111-112).

Surge novamente a ideia de avanço. Como Marius está pessoalmente envolvido nesse tema do avanço consideramos que ele é o narrador aqui. O garoto avança até não restar mais nada do pão que estava comendo. Aqui, o avanço perde o sentido, pois ele avança em direção ao que desejava, que era sempre encontrar uma nova coisa a partir da sua mordida no pão, mas avançou tanto que não restou mais nada. Seu poder criativo se tornou nulo.

Em seguida, Marius chega ao hotel, e fica sabendo que Josef esteve lá, e queria fotografar Hanna. Mas Raffaella não permitiu, porque não gostou dele. É significativo que, no capítulo seguinte, Marius nos fale sobre um pesadelo que teve: quinze a vinte pessoas com síndrome de down, escavando com um ímpeto impressionante. E essas pessoas tinham sido avisadas para que não fossem para aquele local. Depois de um empenho vigoroso, escondida em baixo da terra estava uma igreja. Da igreja vinha uma luz e uma música que chamavam a atenção. Mas, de repente, tudo desmorona. A igreja e o grupo de pessoas que ali estava são cobertos pela terra. Temos aqui uma imagem de uma armadilha. Esse grupo ansiava tanto por estar nesse lugar, que em poucas horas escavou “uma altura talvez de trinta metros e um diâmetro de 7,8 metros [...]” (TAVARES, 2015, p. 119). Mas depois foi soterrado. É significativo que o relato de tal pesadelo ocorra justamente depois de Marius ficar sabendo que Josef Berman continuava querendo fotografar Hanna. Para compor seu álbum com fotos de várias pessoas com síndrome de Down, quantas armadilhas ele teria montado? Não há nenhum comentário no texto relacionando o pesadelo com o fotógrafo. Mas, para nós, fica claro que, através do pesadelo de Marius, o autor implícito está nos dizendo que Josef não é confiável.

Mais adiante, Marius volta temporalmente a sua narração, para nos falar sobre o dia em que ele e Hanna regressaram tarde da casa de Vitrius. Como todas as luzes do hotel estavam apagadas, os dois se perdem à procura do quarto.

Ao mesmo tempo que crescia em mim uma irritação que aumentava o descontrole, tentava transmitir tranquilidade a Hanna, dizendo, em tom neutro: parece que estamos perdidos. Hanna surpreendeu-me por completo porque, durante aquele tempo em que procurámos, absolutamente perdidos, o nosso quarto, não disse uma palavra e manteve-se calmíssima, como se estivesse a usufruir de um mero passeio noturno. (TAVARES, 2015, p. 129).

Parece até uma ironia ele nos dizer isso. Quem a encontrou perdida na rua foi ele. Não ficamos sabendo se Hanna estava assustada, com medo, desesperada, ou calma. Mas o que nos parece claro é: por que ela sentiria medo por estar perdida dentro do hotel, ao lado de uma pessoa na qual ela confia, sendo que já esteve em situação muito pior? Talvez Marius pense que Hanna não teria esse raciocínio. Mas acreditamos que possivelmente foi isso que ela pensou, visto que não apresenta sinais de que está temerosa. Caso quem estivesse narrando esse capítulo fosse o narrador em terceira pessoa, ele poderia nos confirmar quais eram os pensamentos de Hanna. Marius está com medo, e por isso pensa que ela deveria estar amedrontada também.

Em seguida, no capítulo três, parte oito, Moebius chama Marius até o seu escritório para mostrar-lhe as tatuagens que cobrem a superfície das suas costas: “Moebius começou a explicar-me, e já tranquilo aproximei-me para tentar perceber melhor o que era aquilo — o que é que estava escrito (**lembro-me de pensar precisamente assim**) naquele muro humano.” (TAVARES, 2015, p. 135, grifo nosso). Mais uma vez fica claro que Marius está narrando em um momento posterior aos acontecimentos. Através da sua escolha de narrar somente algumas coisas, visto que certamente teria mais a nos contar, vemos duas coisas: uma decisão do autor implícito, em decidir o que nos transmitir ou não através desse narrador personagem; mas também vemos que alguns fatos podem não ter sido narrados por Marius porque ele, ao preocupar-se tanto em avançar, não é capaz de parar para refletir sobre o que aconteceu. Percebe-se um padrão nessas escolhas do autor implícito. Marius sabe mais do que narra, visto que narra acontecimentos passados, e por isso já tem uma visão geral a respeito dos acontecimentos; porém, em certa medida, deixa de narrar outras coisas porque não refletiu sobre o que se passou. Com isso, ele não é capaz de superar a circularidade que determina a sua vida, e por isso, no final do romance, ele não mudou nada em relação ao início. Em relação ao padrão do autor implícito, o narrador em terceira pessoa é onisciente. Mas é possível perceber que, sempre que um personagem manifesta algum

comportamento insólito (Moebius, Agam Josh, Velho Terezin, Vitrius etc), o narrador nunca se adianta e explica a origem ou o motivo pelo qual tal personagem age assim. A explicação cabe sempre ao personagem. E às possíveis dúvidas interpretativas que surjam o narrador não dá resposta. Entendemos essa escolha tendo em vista que o romance se passa em um contexto conturbado. Qualquer comportamento insólito, portanto, não precisa de muitas explicações. É compreensível que as pessoas ajam de forma estranha e incomum em tal contexto.

Nesse capítulo temos outro elemento que se destaca: o que se relaciona ao tema do holocausto está em itálico. A palavra judeu aparece assim, e, em seguida, outras expressões:

A característica comum das vítimas era, então, a de serem judeus — facto que, dado o ambiente da época (Moebius utilizou nessa altura a extraordinária expressão *dado o oxigênio da época*), não era por completo surpreendente, podendo encontrar-se mais de dez razões *intelectualmente compreensíveis*, disse o próprio Moebius, *para alguém nos querer matar*. (TAVARES, 2015, p. 136, grifo original).

Percebe-se que as palavras em itálico têm relação com os motivos pelos quais os judeus eram mortos. Por serem judeus, é claro; a defesa de que haviam razões intelectualmente compreensíveis para que eles fossem mortos. E mais adiante, outra palavra é grifada: “A princípio começara por uma espécie de orgulho de *raça*” (TAVARES, 2015, p. 137). Eram considerados uma raça inferior, como sabemos. Essa técnica de destaque, em nossa opinião, funcionou muito bem. Não foi preciso adicionar nenhum argumento, tal como ocorria nesse contexto histórico ao qual o texto remete. Não havia uma justificação para tal ação. O simples destaque nos remete à ideologia nazista, que, de forma absurda, buscava instituir determinada inferioridade racial.

Anteriormente aqui neste trabalho, falamos que muito do que ficamos sabendo sobre os personagens está nos discursos deles próprios. Essa é uma característica de ambos os narradores, mas principalmente de Marius: em vários capítulos, quando estamos conhecendo um pouco mais determinado personagem, ele toma a palavra. Não é o narrador em terceira pessoa ou Marius que nos relata o que tal personagem disse, mas sim o próprio personagem.

No capítulo dois da parte dez o narrador em terceira pessoa retoma a narrativa, e pela primeira vez nos fala com um pouco mais de atenção a respeito de Hanna, visto que até aqui só nos informava que Hanna tinha murmurado, ou algo do

tipo: “Marius sentiu-se constrangido face a um certo ridículo em que caía aquele homem. Hanna, porém, estava contente ao ouvi-lo, com a cara de quem reconhece algo familiar [...]” (TAVARES, 2015, p. 176).

Continuando, no capítulo dois, parte treze, Agam conta para Marius algumas coisas que sabe sobre Josef Berman, e que são terríveis. Josef seria um homem com muito dinheiro, e um maníaco, que comprava cães destinados ao abate e os enlouquecia com o tratamento que lhes dava. Tudo isso para conseguir fotos dos cães nesses momentos de loucura. Diz para Marius que não permita que este homem aproxime-se de Hanna. Mais adiante, porém, ele diz para Marius que inventou toda essa história, e que é um grande contador de mentiras. Entendemos que essa história foi determinante para que Marius decidisse matar Josef depois. Mas o narrador desse capítulo é Marius. Ele poderia ter-nos dito: com base nisso, decidi afastar Josef de uma vez por todas, ou algo do tipo, já que narra coisas já vividas. Mas não o faz. E se tivéssemos aqui o narrador em terceira pessoa, ele, sendo onisciente, poderia nos dizer se tal história é verdadeira ou não. Mas também se omite. Estamos diante de outra escolha do autor implícito: manter esse suspense para que não tomemos partido antes de certos fatos acontecerem.

Essa escolha permanece no capítulo seguinte (capítulo um, parte quatorze):

Conta a Hanna a história de Hansel e Gretel, os dois meninos que, para não se perderem, deixam atrás de si migalhas.

Hanna gosta da história e Marius, agora calado, volta a folhear pequenos cartões das etapas da aprendizagem das crianças com deficiência mental. Quem terá deixado aquilo nas mãos de Hanna? Hanna procura o pai; provavelmente alguém a procurará. (TAVARES, 2015, p. 208).

Marius e Hanna estão em um comboio, e Marius decide deixar pistas no caminho de Hanna, caso alguém esteja procurando-a. Mas ele mesmo depois pensa: “sentia, ao mesmo tempo, que há muito que ninguém a queria encontrar; que ela fora deliberadamente abandonada; que era só ela que procurava, que ninguém a procurava a ela.” (TAVARES, 2015, p. 209). E o narrador aqui poderia nos dizer: Hanna foi abandonada, ou: Hanna perdeu-se dos pais, que estão procurando por ela. Mas decide pelo contrário. Deixa que Marius divague e sobre esse assunto não tece nenhum comentário.

No final desse mesmo capítulo, temos o que, na nossa percepção, é a coisa mais interessante que o narrador em terceira pessoa faz: nos contar o que Hanna está pensando. Marius jogou todas as fichas do curso que Hanna possuía:

Depois de uns segundos ainda com parte da cabeça de fora, Marius afasta-se, fecha um pouco a janela, e senta-se ao lado **de Hanna que viu tudo, nada disse, não percebeu bem para que era aquilo, mas estava ao lado daquele homem, que se chamava Marius, e que ela sabia que era seu amigo e que a estava a ajudar a procurar o pai, e isso bastava-lhe. Ela sabia, tinha a certeza de que aquele homem era seu amigo e nunca — estava Hanna certa —, nunca lhe arrancaria os olhos ou a língua, aquilo que ela tanto receava.** (TAVARES, 2015, p. 211, grifo nosso).

Ele nos apresenta aqui a reação de Hanna perante o que Marius fez; o que ela pensa dele; e que Hanna, apesar de tudo o que aconteceu, ainda acredita que estão à procura do seu pai, por mais que já tenham se desviado muito desse objetivo. Além disso, apesar de muitas vezes ter falado para os demais, enquanto sorria, que se contasse o nome do seu pai lhe arrancariam os olhos e a língua, e por isso as pessoas não levassem isso a sério, ela realmente teme isto, pois o narrador é enfático: diz que era “aquilo que ela tanto receava”. Em um parágrafo o narrador começa a nos mostrar o que ela pensa, utilizando o discurso indireto livre, e nos revela tudo isso. Temos o que Hanna pensa misturado ao discurso do narrador, que provavelmente organizou os pensamentos dela ao transcrevê-los, no sentido de que é provável que na mente de Hanna não havia muita separação entre o real, o que ela imagina, e entre as coisas concretas que ela deve temer e as que não apresentam ameaça alguma. Quando este narrador fala sobre o que Marius estava pensando, normalmente são dados mais superficiais, por exemplo:

Marius gracejou consigo próprio — estava absolutamente perdido, não fazia a mínima ideia em que ponto da cidade estava, se na parte Norte, Sul, Este... nada. Apenas um cartaz numa parede lhe chamou a atenção, Bela família Stamm, bela família Stamm, pensou; [...] (TAVARES, 2015, p. 231).

Dos demais personagens ele não nos revela pensamentos. Revela os pensamentos de Hanna e de Marius. Mas aqui, por se tratar de Hanna, esses pensamentos revelam muito. Ela é a personagem que menos fala em todo o romance, e por isso o que ela pensa é muito importante. E mais: ela é a personagem principal. Em relação aos demais personagens o narrador se omite: só sabemos coisas a respeito deles através dos seus próprios discursos. Marius, que acompanha a protagonista, tem pensamentos seus revelados, mas trata-se de informações mais simples, conforme apontamos acima. Já no que diz respeito à Hanna, o narrador revela mais. Além disso, trata-se de uma escolha muito bem feita: permitir que o

narrador acesse a mente da personagem mais complexa do romance, tendo em vista a limitação que ela possui.

Dois capítulos depois, Josef Berman reaparece, e Marius o mata. Esse capítulo é narrado por Marius, e vemos que nele a pressa por avançar que já existia aumenta. Termina o capítulo narrando como quem tem pressa: Comecei a avançar rápido, ela também; Hanna talvez quisesse perguntar algo [...] Avançamos, digo para mim próprio; avançamos, digo de novo, agora para ela; avançamos, avançamos, avançamos. (TAVARES, 2015, p. 215).

No capítulo seguinte, volta o narrador em terceira pessoa. Não faz comentário nenhum sobre o ocorrido. Marius e Hanna vão até a casa de um amigo de Marius, e o narrador até nos diz que “Marius parecia tranquilo e Grube estava contente por o ver. (TAVARES, 2015, p. 219). E novamente o narrador traduz o que Hanna está pensando:

— Ela percebe as coisas? — perguntou discretamente Grube.  
Marius respondeu que ela percebia algumas coisas, mas não todas.  
— Que seja bem-vinda aos vivos — gracejou Grube —, também não percebo todas as coisas. — Marius sorriu.  
Livros espalhados por toda a casa. Um velho historiador solitário: — Quem aqui vem não arruma isto — disse o velho. Marius olhou para ele, tinham algo em comum. **Hanna percebeu que os dois homens se conheciam muito bem. Quase que pediu para eles lhe contarem o segredo também a ela.** (TAVARES, 2015, p. 219-220, grifo nosso).

Ela quer saber como se conhecem, se são parentes ou simplesmente amigos, e porque estão rindo. E, na verdade, eles estão rindo porque chegaram à conclusão de que uma pessoa normal não percebe tudo o que acontece ao seu redor, e por isso Hanna não difere muito das outras pessoas. Ainda no mesmo capítulo, o narrador volta a nos dizer o que Hanna sente e pensa:

— Gosta do desenho? — perguntou Grube a Hanna, explicando-lhe depois que aquelas palavras eram cidades. Parece o trajecto de uma linha de comboios... — disse Grube — não é?  
**Hanna acenou com a cabeça; estava fascinada, não com o desenho propriamente dito — aquela sucessão de linhas e pontos que assinalavam as cidades — mas com a sua execução: o facto de alguém riscar as paredes da própria casa parecia-lhe extraordinário — gostava daquilo!** (TAVARES, 2015, p. 221, grifo nosso).

É um comportamento infantil, conforme esperamos de uma garota de quatorze anos com síndrome de down. Estamos quase no final do romance, e somente nesses capítulos é que o narrador passou a nos revelar alguns

pensamentos e sentimentos de Hanna. E isso coincide com a parte do texto em que Marius está desestabilizado, depois que matou Josef. É como se o narrador em terceira pessoa tomasse para si uma parte da responsabilidade sobre Hanna, já que o seu protetor está preocupado com outras coisas, e passasse a falar por ela em alguns momentos.

Hanna chega a perceber que algo não está certo:

Hanna estava animada, sorria; mas logo depois protestou por estarem de novo a andar, estava farta de comboios. Perguntou pelo pai, Marius respondeu que estavam quase a encontrá-lo. E sem Marius perguntar nada, Hanna exclamou:

— Arrancam-me os olhos. — Depois aproximou-se, contente, do ouvido de Marius, disse qualquer coisa mas Marius não percebeu. Pediu para ela repetir. Ela aproximou-se de novo do ouvido de Marius e disse mais umas palavras, num tom de segredo. Marius não percebeu nada, insistiu; ela estava cansada. Marius tentou convencê-la, outra vez. Hanna abanou a cabeça como costumava fazer, disse que não, que agora precisava de descansar. (TAVARES, 2015, p. 225).

Há muito tempo ela não citava o pai. Mas percebe que Marius está diferente, e por isso preocupa-se. E o narrador em terceira pessoa, que estava nos revelando o que Hanna pensa e sente, cala-se a respeito do que ela murmurou. Sem nenhuma pista, não podemos dizer ao menos que aqui o trecho ficou para a nossa interpretação. O narrador omite a informação, e não nos dá pistas. Percebe-se que no que diz respeito ao pai de Hanna o narrador não revela nada. Poderia nos contar o que Hanna pensa da sua procura, como ela imagina o seu pai, mas não o faz. Todas as vezes em que Hanna fala que lhe arrancam os olhos e a língua se ela falar sobre seu pai, o narrador não comenta nada, nem a respeito dessa afirmação, se é verdadeira, e nem a respeito do pai dela.

Até o fim do romance, Marius não volta mais a narrar. Provavelmente há confusão demais em sua mente para que organize a narrativa, visto que até se perde na cidade: “Marius gracejou consigo próprio — estava absolutamente perdido, não fazia a mínima ideia em que ponto da cidade estava, se na parte Norte, Sul, Este, nada.” (TAVARES, 2015, p.231).

Por fim, no último capítulo, Marius sente-se tão bem em meio à multidão que os alcança na rua, por dois motivos: a multidão faz com que ele seja apenas mais um, e assim não chame a atenção; e a multidão avança, o que há tempos é uma das preocupações de Marius, além de Hanna.

[...] e, quase sem o sentir, a sua mão começou a distender-se, **já quase não sentia a mão da pessoa que ele tinha a percepção de que ainda estava ao seu lado**, embora já nem mentalmente a visualizasse; e a mão, sentiu Marius, de repente estava livre, sem agarrar nada, sem ser agarrada por nada; e ali estava ele, sozinho, com as duas mãos livres, com as duas mãos disponíveis, no meio de uma enorme massa de gente que não parava de avançar e que gritava algo, algo que ele não percebia, que palavras eram?, mas que sentia já como suas, sentia como indispensáveis, e sim, era isso que era preciso gritar; e ali, no meio, ele sentiu pela primeira vez que podia fazer o que quisesse com as mãos, levantar uma ou duas, gritar, fechar o punho com raiva como faziam muitos ao seu lado, podia fazer tudo, a partir dali, mas agora o que era preciso era gritar, e não parar, em situação alguma, não parar. (TAVARES, 2015, p. 235, grifo nosso).

Em outro momento do romance ele diz que seu destino é determinado pelas pessoas que cruzam o seu caminho. Anteriormente, Hanna decidiu seu destino por um período de tempo. Agora, que está em fuga, ao encontrar essa multidão na qual ele pode se esconder e ao mesmo tempo avançar, Hanna torna-se para ele um rosto desconhecido, pois não é mais quem determina seu destino. Marius foi capaz de matar Josef para protegê-la. Mas esse ato mexeu com o seu estado psicológico, e quando ele finalmente se vê imerso em um grupo que está avançando, abandona a garota quase sem dar por si. Essa sua obsessão por avançar reflete o contexto do pós-guerra, em que há, em certa medida, a preocupação de avanço sem reflexão sobre o passado. Atitude que, como sugere o romance, pode fazer com que o passado, do qual se está fugindo, se torne novamente realidade. Isso pode ocorrer porque não se consegue identificar o erro e assim refletir sobre ele, para então avançar. Marius não é capaz de refletir sobre a sua vida, para então conseguir decidir o que fazer. Por isso é que ele permite tão facilmente que seu destino seja determinado pelos demais.

Em relação à Hanna, o narrador em terceira pessoa novamente se cala: não nos diz o que Hanna pensou de tudo isso, e se percebeu que novamente estava perdida. Mas durante o romance já entendemos que Hanna percebe bem o que acontece à sua volta, mas tem dificuldade em expressar-se. A omissão do narrador aqui faz com que compartilhemos da angústia de Hanna, por não conseguir expressar-se nesse momento. E como em um movimento cíclico, voltamos ao ponto inicial: Hanna é uma menina que está perdida à procura do seu pai.

Ao terminarmos a análise da instância narrativa no romance, vemos como o autor implícito joga com o leitor, permitindo que este tenha acesso a algumas informações, mas percebe que há muito que não lhe é contado. O narrador em terceira pessoa é onisciente, mas omite-se várias vezes. Em alguns casos, para que



o leitor interprete. Em outros casos, o que parece é que o seu objetivo é nos deixar perdidos, assim como Hanna, e como Marius, que também sente-se perdido em alguns momentos do romance. O autor implícito age da mesma forma quando o narrador é Marius: vimos que Marius narra acontecimentos passados, e por isso poderia concluir certas coisas. Mas não conclui nada, apenas relata. A instância narrativa, bem como o romance por inteiro, é permeada pela indefinição: onisciência misturada com omissão, no caso do narrador em terceira pessoa; e no que diz respeito a Marius, temos a sua presença nos acontecimentos, mas a sua constante preocupação em avançar faz com que não chegue realmente a saber mais do que conta, pois é incapaz de refletir a respeito do que presenciou, e por isso muitos acontecimentos que teriam importância para ele passam despercebidos.

## 7 CONCLUSÃO

No conjunto da nossa análise, entendemos que o romance de Gonçalo deixa a porta aberta para a interpretação do leitor, visto que deixa muitas lacunas em meio ao enredo, e, em alguns casos, não nos dá pistas interpretativas. A nossa tentativa, portanto, foi de proporcionar um dos caminhos interpretativos possíveis para esse romance.

No primeiro capítulo vimos que Gonçalo em muitos aspectos aproxima-se do que está em voga na literatura portuguesa contemporânea, e se afasta em outros. Em suas obras ele trata da transformação pela qual o mundo está passando, assim como outros autores. No diálogo com a história, o autor difere destes, visto que não dialoga de forma tão incisiva com a história de Portugal. A maioria dos escritores considera importante a formação de uma identidade portuguesa, ou no caso dos escritores luso-africanos, de uma identidade local, separada de sua ex-metrópole. Em ambos os casos, o interesse é a formação de uma identidade coletiva. Já Gonçalo fala sobre a identidade em um sentido mais geral, e não relacionado à nação especificamente, e difere dos demais ao analisar a identidade vinculada ao individualismo.

Vimos também como o romance por nós estudado teve uma recepção média. Em comparação com outra obra publicada no mesmo ano ele foi considerado melhor, mas no conjunto da obra de Gonçalo ele normalmente não faz parte do grupo das grandes obras. Para alguns leitores e críticos a obra parece incompleta, indefinida, mas mostramos como essa indefinição é tida por nós como intencional, e como é uma das formas através das quais o insólito está presente nesse romance. Relacionado a isso, fizemos uma breve exposição a respeito do termo insólito, para que a compreensão da análise feita por esse viés ficasse mais clara.

Na sequência discorremos a respeito dos relatos historiográficos sobre o pós-guerra, comparando-os com o que o romance nos apresenta. Vimos que, na grande maioria, o romance distancia-se desses relatos, apresentando-nos uma realidade alternativa. Porém, vimos também que há nessa obra a permanência sutil e escondida do mal que reinou anteriormente, e isto aproxima-se do contexto histórico, mas não se iguala, visto que na realidade histórica o mal estava presente de forma bem marcada.

No capítulo seguinte refletimos a respeito da memória, seus aspectos teóricos, sobre a relação do povo judeu com a memória, e sobre como ela se constitui no romance. Consideramos que esse capítulo deveria ser posterior ao capítulo sobre a historiografia porque os fatos históricos aqui neste trabalho são a matéria prima de que se constitui a memória no romance. Na análise da teoria a respeito do assunto vimos que o povo judeu é conhecido como povo-memória, e no romance isso se torna evidente. Isto se deve em grande parte à teoria revisionista, responsável por espalhar a ideia de que o genocídio nazista não aconteceu, e por tentar desmentir fatos comprovados a esse respeito. No romance, os personagens têm tamanha preocupação com a manutenção da memória porque há implicitamente a ameaça constante do retorno dessa ideologia. A tal ponto que os personagens judeus guardam a memória de forma insólita, uma maneira de reforçar-se na trama o nível do empenho daquele grupo para garantir tal conservação: através de tatuagens, de um hotel construído segundo a planta dos campos de concentração, e através de homens-memória, responsáveis por guardar em suas mentes toda a história do século XX.

Nesse capítulo também comentamos que a memória é parte constitutiva da identidade judaica. Na sequência, falamos a respeito da identidade, sua conceituação, e sobre o desenvolvimento desse tema no romance. Primeiramente distinguimos a concepção de identidade a partir de três tipos de sujeito: do iluminismo, sociológico e moderno. No sujeito do iluminismo, a identidade era unificada e intrínseca. No caso do sujeito sociológico, a identidade continuava a ser unificada, mas era formada na relação desse sujeito com o meio em que estava inserido e com as pessoas à sua volta. Já no que diz respeito ao sujeito moderno, a identidade é fragmentada e instável. A transformação pela qual o mundo passou fez com que este encontrasse dificuldade em formar a sua identidade em relação com determinado meio ou grupo social, e como a identidade não é mais tida como intrínseca, torna-se fragmentada. Vimos também que a identidade, em alguns casos, é formada através do pertencimento a um grupo com coisas em comum (seja pela religião, etnia etc), ou, como se deu mais intensamente em determinado período, a partir da ideia de nação. Com a globalização, muitos sujeitos passaram a identificar-se mais com pessoas de outras nacionalidades, pelo fato de terem mais elementos em comum com estas pessoas. Também houve um reforço da formação de uma identidade local: comunidades formadas por pessoas de uma mesma etnia, com

mais elementos em comum entre si. E com isso a identidade nacional perde força. O que se percebe com tudo isso é que a identidade é construída, e não é algo natural. Muitas vezes, a identidade de determinado grupo é formada tendo como base a história. E nessa formação da identidade, há uma movimentação: incluir/excluir determinada pessoa de certo grupo, e portanto, de certa identidade. Isso envolve poder, e por isso tem relação com a formação da identidade durante a guerra.

Na continuidade, falamos sobre a formação da identidade durante e após a guerra. Durante a guerra, a identidade era entendida como algo unívoco e irreversível. Se você tinha determinada identidade, teria poder inclusive para decidir matar quem era identificado de outra forma. E estes não tinham poder para nada: não podiam rejeitar a identidade que lhes foi dada, e muito menos poderiam se defender. Com base nisso é que o regime nazista determinava quem morria ou não. No pós guerra, essa identidade unívoca dilui-se parcialmente. Muitos querem que a Europa rejeite a modernidade e volte para o seu passado, para reconstruir esse passado glorioso do continente, anterior à guerra. E alguns acreditam que uma nova identidade europeia deve ser formada a partir dos acontecimentos recentes: o Holocausto teria um importante papel na formação dessa identidade, pois tamanha tragédia aconteceu porque às diferenças era atribuído um valor, positivo ou negativo. Era chegada a hora, então, de valorizar as diferenças e respeitá-las, e uma nova identidade deveria ser formada a partir disso.

Mas, em muitos casos, a Alemanha era excluída desse empenho continental comum na formação de uma nova identidade. Os alemães eram vistos como intrinsecamente maus. E os alemães que se encontravam na miséria só foram ajudados porque havia um temor de que, se a nação alemã fosse humilhada, o nazismo poderia ressurgir. Esse era o panorama da identidade durante e após a guerra.

Na análise das identidades dos personagens, vimos que muitos deles não têm sua identidade definida. Apenas Raffaella, Moebius, o Velho Terezin e Fried Stamm possuem uma identidade mais definida e delineada, porque a definem em relação a um grupo. No caso dos primeiros três, o pertencimento ao povo judeu é o que determina as suas identidades. E no caso de Fried Stamm, define a sua identidade a partir do ideal mobilizador que compartilha com seus irmãos. Portanto, a identidade é mais um tópico indefinido no romance.

No último capítulo falamos sobre a instância narrativa no romance. Primeiramente, fizemos uma breve reflexão teórica acerca do narrador e do autor implícito, para que ficasse clara a terminologia que utilizaríamos na análise. Em seguida, a partir de trechos do romance, analisamos os dois narradores presentes: um narrador em terceira pessoa que é onisciente, e Marius, que é narrador personagem. Vimos como o autor implícito, através da escolha de um narrador e não do outro em determinados capítulos, indicou o que esperava do leitor, e deixou lacunas interpretativas. Mesmo em relação ao narrador em terceira pessoa, que é onisciente, e que revela muitas vezes o que determinado personagem está pensando, não passamos da superficialidade muitas vezes, pois revela pensamentos bem simples. Dessa forma ele contribui para que a identidade dos personagens seja indefinida, pois não nos transmite traços da personalidade destes que poderiam nos esclarecer mais a respeito. Além disso, ao omitir de forma clara a sua onisciência em alguns momentos do texto, colocando-se na cena, mas não contando tudo o que viu, temos o aspecto formal, que recusa-se a ser uniforme, refletindo a noção de identidade presente no romance, que também não é uniforme.

Seu recurso mais interessante é entrar na mente de Hanna, cujo pensamento, em virtude da deficiência que ela possui, é o mais complexo, pois, conforme comentamos, é provável que Hanna misture realidade, imaginação e medos que possui (tanto de coisas reais quanto imaginárias). Mas o narrador usa esse recurso de forma breve. Em muitos momentos gostaríamos de saber o que Hanna está pensando, mas ele não nos revela, principalmente no que diz respeito ao pai da protagonista.

A instância narrativa contribui, portanto, para que a indefinição esteja presente desde o início até o fim do romance. O narrador em terceira pessoa, por ser onisciente, poderia nos revelar mais coisas a respeito dos personagens, mas não o faz. Da mesma forma, Marius narra acontecimentos passados. Poderia contar mais, mas essa não é a escolha do autor implícito.

Ao finalizar a nossa análise, podemos ver como cada elemento do romance aqui destacado e analisado cumpre seu papel na formação desse romance, que, em sua estrutura, é insólito. Ao dialogar com a história, o enredo apresenta-nos uma realidade alternativa; ao mesmo tempo, nos mantém atentos, visto que há uma sombra do mal pairando sobre os acontecimentos. Os personagens possuem comportamentos bem incomuns, e em relação a eles, temos um conhecimento bem

superficial pois grande parte do que sabemos sobre eles vem somente através dos seus próprios discursos, e estes são breves, apenas nos contando a origem dos comportamentos insólitos que eles apresentam. Não revelam o que pensam e sentem.

Além disso, o espaço e o tempo são indefinidos (em relação ao espaço, só no momento em que os personagens estão em Berlim é que sabemos onde eles estão). E a instância narrativa é muito bem construída de forma que contribua para que a indefinição esteja presente em todo o romance.

Consideramos que o autor fez escolhas muito acertadas em relação aos elementos do romance, pois através deles conseguiu exprimir uma visão única sobre o pós-guerra. Ou melhor: conseguiu exprimir, na maior parte do texto, uma visão bem mais otimista do que se tem nos relatos historiográficos. Trata-se de uma obra ímpar no quesito da criação, mas também em relação ao tema, visto que nos transporta para um pós-guerra muito mais otimista do que o pós-guerra real, pois, apesar de ao final do romance Hanna continuar perdida, as pessoas que seriam perseguidas no contexto do pós-guerra histórico são bem tratadas no romance, os judeus vivem bem e o mal não é praticado contra eles. Mas o autor, que conforme já comentamos anteriormente, diz que a literatura tem um papel de alerta no que diz respeito ao mal, e nesse romance isso fica bem claro: apesar do otimismo que permeia toda a obra, há vários sinais de alerta: o mobilizador Fried que precisa viver mais ou menos de forma clandestina; o comportamento dos Sete Séculos XX, também, que decidem eliminar um membro do grupo; o comportamento de Josef Berman etc. Através desses sinais, o romance não deixa de nos alertar que, se não mantivermos vivas certas memórias, coisas terríveis podem voltar a acontecer.

## REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre et al. **O papel da memória**. Tradução de: NUNES, José Horta. Campinas: Pontes, 1999.

ATTALI, Jacques. **Os judeus, o dinheiro e o mundo**. Tradução de: MELO, Joana Angélica D'Ávila. São Paulo: Futura, 2003.

BECKER, Carolina Valada. **Inscrições distópicas no romance português do século XXI**. 180 f. Tese. (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

BELTRÃO, Leandro Moreira; FERREIRA, Teresa Maciel; MOURA, Fadul. Lugares da catástrofe: três espaços do horror em Gonçalo M. Tavares. **Revista Decifrar**. Manaus, v.4, n. 8, p. 79-100, 2016.

BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Literatura hipercontemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 447-449, out.-dez. 2016.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BUESCU, Helena Carvalhão. Untimeliness, Recognition and Respect in the Work of Gonçalo Tavares. In José Luis Jobim. **Literary and cultural circulation**. Oxford: Peter Lang, pp. 23-41, 2017.

FARRA, Maria Lúcia dal. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

FROTA, Sílvia Valencich. *Os transparentes*: identidades nacionais em exibição na Angola de Ondjaki. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 543-554, out.-dez. 2016.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org). **O Romance 1: a cultura do romance**. Tradução de: BOTTMANN, Denise. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GARCÍA, Flavio. "Insólito ficcional". In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). *Dicionário Digital do Insólito*

*Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>. Acesso em 08 mar.2020.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de: SILVA, Tomaz Tadeu da; LOURO, Guaracira Lopes. 11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JUDT, Tony. **Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

LOWE, Keith. **Continente selvagem: o caos na Europa depois da Segunda Guerra Mundial**. Tradução de: BOTELHO, Rachel; SCHILLER, Paulo. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

MARTINS, Celina. *Uma menina está perdida no século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares. **Revista Caliban**, 28 jul. 2016. Disponível em: <https://revistacaliban.net/uma-menina-est%C3%A1-perdida-no-s%C3%A9culo-%C3%A0-procura-do-pai-de-gon%C3%A7alo-m-tavares-ad69255d989c> Acesso em: 27 set. 2019.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Reescrita da memória intertextual e dos géneros narrativos em autores portugueses contemporâneos. **Gragoatá**. Niterói, n. 31, p. 135-149, 2011.

MIRA, Gonçalo. **De mau a excelente**. 19 dez. 2014. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/12/19/culturaipsilon/critica/de-mau-a-excelente-1679595> Acesso em: 09 set. 2019.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Gonçalo M. Tavares e a escrita da leitura. In: SOUZA, Eneida Maria de; DIAS, Dylia Lysardo; BRAGANÇA, Gustavo Moura (orgs). **Sobrevivência e devir da leitura**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

MOTTA, Márcia Maria Menéndez. História e memória. **Cadernos do CEOM**, Chapecó, ano 16, n. 17, p. 179-199, 2003.

MOURA, Fabio Fadul. Subversões perversas da escrita: espaço e corpo, testemunhos em Gonçalo M. Tavares. **Revista Desassossego**. São Paulo, v.10, n. 20, p. 120-140, 2018.



NASCIMENTO, Lyslei. Memórias e testemunhos: a Shoah e o dever da memória. **Ipotesi – Revista de Estudos Literários**. Juiz de Fora, v. 11, n. 2, p. 89-103, 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de: KHOURY, Yara Aun. **Projeto História**. São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, Dennison de. Poder militar e identidade de grupo na segunda guerra mundial: a experiência histórica da psiquiatria militar brasileira. **História: Questões e Debates**. Curitiba, n. 35, p. 117-154, 2001.

PFEFFER, Renato Somberg; GEBER, Cláudia Osna. Judaísmo: a identidade que sobreviveu a propaganda nazista. **Vozes e Diálogo**. Itajaí, n.1, v. 16, p. 205-218, 2017.

PINTO, Madalena Vaz. Gonçalo Tavares: o filho mais desenvolvido de Álvaro de Campos? Convocação de textos. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**. Niterói, v. 3, n. 4, p.31-39, 2010.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p.200-212, 1992. (Conferência transcrita e traduzida por Monique Augras).

PRASAD, Ritu. O tatuador de Auschwitz e seu amor secreto nascido no campo de concentração. **BBC News**. 13 mar. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-42603030>. Acesso em: 09 set. 2019.

SILVA, Tomás Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009. Disponível em: <http://93.174.95.29/ads/ED6B3E57620B8396BC0E34951D8A95B6>. Acesso em: 20 ago. 2019.

SIMIONI, Ronan. **Um reino de muitos reinos: a busca de uma causa ausente em Gonçalo Tavares**. 160 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017.

SPIERING, Menno; WINTLE, Michael. (Orgs). **European Identity and the Second World War**. Chippenham and Eastbourne: Palgrave Macmillan, 2011.

SZUCHMAN, Esther. **Identificação/identidade: linguagem, história e memória na condição judaica**. 183 f. Dissertação. (Mestrado em Teorias do Texto e do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

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

Tavares, Gonçalo M. Gonçalo M.Tavares: 'O meu trabalho é iluminar palavras'. Máquina de escrever. São Paulo, 09. fev. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2014/02/09/goncalo-m-tavares-o-meu-trabalho-e-iluminar-palavras/>. Acesso em: 11. fev. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diante do enigma. **Jornal Rascunho**. Curitiba, n. 190, fev. 2016. Disponível em: <http://rascunho.com.br/diante-do-enigma/> Acesso em: 19 set. 2019.

TAVARES, Gonçalo M. Gonçalo M. Tavares: A Literatura parte da perversão. **Palavra comum – Revista galega de artes e letras**, Galiza, 27 fev. 2018. Entrevista. Disponível em: <http://palavracomum.com/10405/>. Acesso em: 19 set. 2019.

TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff; AMARAL, Lara Luiza Oliveira. À procura da palavra: silêncios. **Revista Solettras**. Rio de Janeiro, n. 36, p. 195-217, 2018.

TRIGO, Luciano. **Gonçalo M.Tavares escreve sobre a fragilidade e a desorientação do presente**. 17 jan. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/goncalo-mtavares-escreve-sobre-fragilidade-e-desorientacao-do-presente.html> Acesso em: 19 set. 2019.

TUTIKIAN, Jane. A debilidade do humanismo (A narrativa portuguesa e o século XXI). **Literatura em Debate**. Frederico Westphalen, v.11, n.20, p. 8-20, jan./jun. 2017.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo**. Tradução de: APPENZELLER, Marina. Campinas: Papiirus, 1988.