



ERRÂNCIA E LEMBRANÇA EM *UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI*, DE GONÇALO M. TAVARES

Kim Amaral Bueno (UFRGS/IFSul)

Resumo: Rosa Maria Martelo localiza nessa década, a de 1960, um momento de “viragem” na poesia portuguesa. Martelo se vale da ideia de uma “literatura menor”, postulada por Deleuze & Guattari (2014 [1975]), para marcar um momento de “conscientização de que a poesia só tem sentido se a máquina de expressão preceder e arrastar os conteúdos”. A questão colocada pela autora como epílogo de sua reflexão no ensaio citado é aquela acenada em torno do topo histórico, encarregada de equacionar o impasse que resta após Auschwitz: como esquecer tais horrores protagonizados pelo homem no século XX. Mas também, como recordá-los? O paradoxo do testemunho/da memória tem na obra de Giorgio Agamben, *O que resta de Auschwitz*, interessante reflexão sobre a tomada da palavra por aquele que não pode falar, e o nada a dizer daquele que possui a palavra, na detecção daquilo que “resta”: o muçulmano. Uma questão semelhante é formulada sob o ponto de vista estético: Como vir depois do Modernismo e instaurar o Novo, sem deixar de recordar que o Novo é já precisamente uma tradição revisitada? Octavio Paz ao caracterizar a estética moderna como “a tradição da ruptura”, já havia chamado a atenção para isso em seus artigos, quando entende o moderno como uma tradição marcada por “interrupções” que assinalam, a cada ruptura, um começo, e, assim, o que se denomina “modernidade” seria o resultado de rupturas em série, capazes de fundar uma tradição. Tais problemáticas teóricas são acolhidas pela obra de Gonçalo M. Tavares, *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2015). Nela, o desejo de compreender a história, íntima e social, sedimenta os caminhos tortuosos atravessados pelas personagens, numa busca de si mesmos, na tentativa de romper a interdição da língua, suportar a inospitalidade das paisagens e compreender os destinos.

Palavras-chave: Gonçalo Tavares. Memória. História.

Notas teóricas: a (im)possibilidade do arquivo

Rosa Maria Martelo (2007) localiza na década de 1960 um momento de “viragem” da poesia portuguesa, no qual a experimentação discursiva estava conectada à inovação estética e ao posicionamento crítico perante o contexto de repressão social e

político português. A poética desenvolvida pelos autores desta geração tratava de “mostrar e explorar, de forma radical, as características discursivas do poema, a sua condição de texto escrito numa língua minoritária, o que obrigava o leitor a tornar-se sensível à condição de objeto de linguagem do texto que tinha perante si” (MARTELO, 2007, p.25). Isto é, o texto encampava se convertia em uma potente “máquina de expressão” (DELEUZE&GUATTARI, 2014, p.54). Martelo também lembra que os autores emergentes nos anos de 1960 foram chamados por Eduardo Lourenço de “os filhos de Álvaro de Campos” (MARTELO, 2007, p.27). Metáfora importante para a tese de autora de que tal geração opera por deslocamentos, tanto no sentido de um recuo temporal – “movimento de consolidação retrospectiva das poéticas do Modernismo e das Vanguardas [...], fixando definitivamente um cânone revisitável e susceptível de reelaboração”(MARTELO, 2007, p.27) – quanto no de um avanço que abre espaço para uma futura dicção “pós-moderna”. Logo,

se Eduardo Lourenço reconhece os filhos de Álvaro de Campos precisamente naqueles em que outros verão os pais do romance de características pós-modernas, tal acontece porque a argumentação que permite os dois movimentos, um de reatar uma tradição de Modernidade e outro de reconhecimento da evolução do romance num sentido considerado novo, não é muito diferente. (MARTELO, 2007, p.27)

A chamada “poesia de hoje” – contemporânea/pós-moderna –, advinda da ruptura produzida pela geração de 1961, tem Gonçalo M. Tavares como um de seus expoentes, autor cuja obra acolhe as interrogações elaboradas por Martelo como epílogo de sua reflexão. A primeira delas acena para o topo histórico na tentativa de equacionar o impasse produzido pelo “inenarrável” das Grandes Guerras, marca do século XX, indelével nas mentalidades pós-Auschwitz, isto é: como esquecer esses horrores? Mas também, como recordá-los? A segunda questão é formulada sob o ponto de vista estético: “como vir depois do Modernismo e instaurar o Novo, sem deixar de recordar que o Novo é já precisamente uma tradição revisitada?” (MARTELO, 2007, p.50). Ou seja, “esquecer para inovar, sabendo que esse desejo de esquecimento estava, também ele, já inscrito na tradição moderna – e, portanto, sem poder esquecer –, talvez tenha sido o maior desafio colocado à poesia [...] nos últimos cinquenta anos”(MARTELO, 2007, p.50). Nesse lugar, apresentado por Martelo, os desafios poéticos de Tavares se configuram em seus contatos com as marcas do tempo histórico e, simultaneamente, em

um tempo definitivo e presente – em um gerúndio nos quais a linguagem se torna performance e re-lembrança.

Os dois oximoros consolidados no/pelo século XX, delineados por Martelo – o histórico e o estético – podem ser analisados a partir das teses de Octavio Paz e Giorgio Agamben. O teórico e poeta mexicano, em brilhante oximoro, ao caracterizar a estética moderna como "a tradição da ruptura", entende o moderno como uma tradição marcada por "interrupções" que assinalam, a cada ruptura, um começo, e, assim, o que se denomina "modernidade" seria o resultado de rupturas em série, capazes de fundar uma tradição (PAZ, 2014, p.15). Esse jogo paradoxal evidencia a tensão dialética entre passado e presente, e escancara a impossibilidade de definir e delimitar, de modo inequívoco, a fronteira entre os conceitos de Modernidade e Pós-modernidade.

O crítico português Fernando Pinto do Amaral (1991) formula essa contradição, inerente ao binômio moderno/pós-moderno, de modo a deixar claro o aprisionamento produzido pelo prefixo "pós-" em relação ao seu referente. Mais do que significar qualquer ultrapassagem, tal prefixo afirma, de modo inequívoco, a filiação ao "moderno" deste imediatamente após, podendo significar não mais do que um de seus desdobramentos possíveis. Para Amaral,

se a modernidade significa um período em que a lógica da ruptura e da ultrapassagem faz mover o mundo no sentido de uma sempre maior sucessão de novidades em todos os domínios – isto é, num sentido cada vez mais *moderno* –, qualquer nova ruptura, mesmo que lhe chamem pós-moderna, não passará de um fato gerado *no interior do próprio processo da modernidade*. Ou por outras palavras: a simples substituição de um paradigma moderno por um paradigma pós-moderno viria confirmar a vitalidade do primeiro, *cujas sobrevivências dependeria exatamente dessa contínua mudança*. (AMARAL, 1991, p.18 - grifos do autor)

A "sucessão de novidades" capturadas pelo mundo moderno, a construção de um "novo" que deve ser sempre "portador de uma dupla carga explosiva: [...] negação do passado e [...] afirmação de algo diferente" (PAZ, 2014, p.17), pode garantir acesso à modernidade a qualquer coisa milenar, antiquíssima: "basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra" (PAZ, 2014, p.17). A "persistente corrente arcaizante" (PAZ, 2014, p.17) identificada por Paz "na arte e na literatura da época moderna [...], que vai da poesia popular germânica de Herder à poesia chinesa desenterrada por Pound, e do Oriente de Delacroix à arte da Oceania amada por Breton"

(PAZ, 2014, p.17), chega aos nossos dias com grande potência: basta percebermos o fazer artístico contemporâneo (e também o filosófico e o epistemológico) para constatar o apagamento das nomenclaturas epocais nos motivos da poesia, da prosa de ficção, da música, dos objetos escultóricos, da pintura, da *performance* e das artes que lidam com a imagem em movimento.

O resgate de signos do passado sob uma ótica renovada e atribuidora de novos sentidos me remete à ideia de “contemporâneo” que Giorgio Agamben desenvolve no curto ensaio chamado *O que é o contemporâneo?*(2010). Para o filósofo italiano, numa referência ao pensamento de Nietzsche,

pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo. (AGAMBEN, 2010, p.58)

Assim, a contemporaneidade é marcada pela singularidade em relação ao seu próprio momento, em um ato de diferir-se de si mesmo. Ambivalente, o contemporâneo se afasta do seu próprio tempo; anacrônico, dissocia-se dele, para tão logo a ele aderir e o compreender.

Uma segunda definição do “contemporâneo”, contida no mesmo ensaio de Agamben, é igualmente interessante e bela: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2010, p. 62). Tal obscuridade, típica do tempo/dos tempos para aqueles que dele/deles são, de fato, contemporâneos pode significar algo semelhante à ideia de Octavio Paz de que “a tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo” (PAZ, 2014, p.18), isto é, as oposições se dissolvem, ficam manchadas, obscuras.

A outra questão depreendida do argumento de Martelo, a histórica, remete-me à imagem do “intestemunhável” – do muçulmano (*Muselmann*) – discutida por Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz*(2008). Na reflexão do filósofo italiano o tema vai adquirindo diferentes desdobramentos e se complexificando, de tal modo que aquilo que parecia seguir simplesmente uma trilha já conhecida – a narração “do que aconteceu” e, ao mesmo tempo, a afirmação de que “o que aconteceu” não pertence ao

narrável enverada por uma extensa análise entre testemunho e subjetividade, ensejada pela “culpa” e pela “vergonha” dos sobreviventes.

Tal figura, a do “muçulmano”, é definida por Agamben – a partir de extensas glosas sobre o termo e do relato dos sobreviventes dos campos sobre as “figuras” que assim eram nomeadas – como uma zona de indeterminação entre o humano e o não-humano: para o filósofo,

o fato segundo o qual, com respeito aos muçulmanos, não se possa falar propriamente de “vivos” é confirmado por todos os testemunhos. Tanto Améry quanto Bettelheim os definem como “cadáveres ambulantes”. Carpi denomina-os “mortos vivos” e “homens-múmia”; “hesita-se em chamá-los vivos”, escreve Levi a respeito deles. (AGAMBEN, 2008, p.62)

Os relatos formam uma “imagem biológica” ao lado da qual se constitui uma segunda imagem que parece conter, segundo Agamben, o “verdadeiro sentido” do “muçulmano”: ele é “não só, e nem tanto, um limite entre a vida e a morte; ele marca, muito mais, o limiar entre o homem e o não-homem” (AGAMBEN, 2008, p.62). Assim, há “um ponto em que, apesar de manter a aparência de homem, o homem deixa de ser humano. Esse ponto é o muçulmano, e o campo é, por excelência, o seu lugar”(AGAMBEN, 2008, p.62).

Agamben comenta sobre a admiração de Primo Levi pela poesia de Paul Celan e a comparação que ele realiza da “extraordinária operação que Celan efetua na língua alemã [...] a um balbuciar desarticulado ou ao estertor de um moribundo” (AGAMBEN, 2008, p.45-46). Num movimento elíptico, o autor aproxima o “balbuciar desarticulado” da poesia de Celan detectado por Levi à experiência que o próprio Levi teve – e que descreve em *A trégua* – “de escutar e interpretar um balbucio desarticulado, algo parecido como uma não-linguagem ou uma linguagem mutilada e obscura” (AGAMBEN, 2008, p.46), fato ocorrido “nos dias sucessivos à libertação, quando os russos transferiram os sobreviventes de Buna para o ‘campo grande’ de Auschwitz” (AGAMBEN, 2008, p.46). Trata-se de uma criança que “aparentava três anos aproximadamente, [da qual] ninguém sabia nada a respeito, [que] não sabia falar e [que] não tinha nome”. No campo, atribuíram-lhe o nome de “Hurbinek” a partir da interpretação de “sílabas” de uma espécie de “voz inarticulada que o pequeno emitia, de quando em quando” (AGAMBEN, 2008, p.47).

A figura de Hurbinek com sua “língua” inaudita é emblemática para que Agamben responda a questão que surge em meio a sua retórica filosófica: *quem é o*

sujeito do testemunho?(AGAMBEN, 2008, p.128 - grifos do autor). Ou seja, aquele sujeito que “resta” entre “o sobrevivente, que pode falar, mas que não tem nada de interessante a dizer” e aquele que “‘viu a Górgona’, [que] ‘tocou o fundo’ e tem, por isso, muito a dizer, mas não pode falar” (AGAMBEN, 2008, p.128). Ao final de um capítulo inteiro dedicado a ideia da “vergonha” dos sobreviventes, a partir do pensamento de Levinas, o filósofo afirma que “na vergonha, o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria *dessubjetivação*, convertendo-se em testemunho do próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito” (AGAMBEN, 2008, p.128 - grifo do autor) e conclui que “esse duplo movimento, de subjetivação e de dessubjetivação, é a vergonha” (AGAMBEN, 2008, p.128).

No movimento interpretativo seguinte, a subjetivação/dessubjetivação extraída da “vergonha” dos sobreviventes e seus testemunhos é articulada à teoria da enunciação de Émile Benveniste, e à síntese foucaultiana, contida em *A arqueologia do saber*, de que “o enunciado não é uma estrutura [...] mas uma função de existência” (AGAMBEN, 2008, p.141): logo, o emprego do indicador *eu* “não é nem uma noção, nem uma substância, e, no discurso, a enunciação colhe não o que se diz, mas o puro fato de que se está dizendo isso, o acontecimento [...] da linguagem como tal”(AGAMBEN, 2008, p. 140). De modo rudimentar, e sem nenhuma pretensão de discernir todas as nuances matizadas pelo texto agambeniano, considero possível supor que, nos relatos que encerram a investigação filosófica em *O que resta de Auschwitz*, nos quais se afirma o paradoxo da tomada da palavra por aquele que não pode falar, e o nada a dizer daquele que possui a palavra, a expressão “*eu era um muçulmano*” – marca de tais relatos – é, de fato, aquilo que “resta”: a erosão discursiva que abre a fenda entre o dito não-essencial e o não-dito fundamental, remetendo-nos a Hurbinek e a ruína de sua infância perpétua, com sua língua/não-língua arredia aos arquivos.

Uma menina está perdida no seu século à procura do pai, um romance-errância

Hanna é uma menina de quatorze anos com Síndrome de Down encontrada por Marius, homem sobre quem nada se conta, em um lugar qualquer de uma cidade qualquer (Lisboa?) e numa circunstância não detalhada: a menina, sozinha e com dificuldade para se comunicar por razões óbvias atreladas à sua deficiência congênita, revela que está à procura do pai (TAVARES, 2015). Ela carrega uma caixa de fichas nas

quais se lê, no topo, “aprendizagem de pessoas com deficiência mental” (TAVARES, 2015, p.14): são uma série de comandos relativos à vida cotidiana cuja função parece ser a de relacionar certo comportamento adequado a determinada situação: apresentação pessoal, higiene, dor, orientação espacial etc. A menina sabe o seu primeiro nome: Hanna, e o que deseja: localizar o pai, cuja procura deve ocorrer em “Blim/Belim/Berlim” (TAVARES, 2015, p.16). Eis que a inusitada dupla parte em viagem para cumprir a “aventura” prometida no título deste romance de Gonçalo M. Tavares: *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*.

O romance é composto por quinze capítulos subdivididos em 48 partes menores, por eles distribuídas de forma díspar. São cenas fragmentadas nas quais desfilam personagens peculiares que cruzam pelo caminho da dupla Hanna e Marius em sua empresa de busca pelo pai da menina, que jamais será encontrado. Daí se detecta um movimento interessante: o de desmantelamento do enredo oferecido pelo título ao longo da narrativa, ou seja, tudo o que se deve saber sobre a viagem de busca de Hanna e Marius está posto no título, de modo que, ao longo de suas quase duas centenas e meia de páginas, tal imagem será diluída numa procura inerte, entre personagens e paisagens improváveis, na constante tensão entre a necessidade de Hanna oferecer dados sobre a sua origem e a sua impossibilidade de manipular a língua.

Leio a obra como um quebra-cabeças cuja imagem (talvez precária) composta pelas suas peças é esta: a de uma menina que está perdida num época incompreensível à procura do pai inominado. O desafio oferecido ao leitor não é, então, o de unir as peças e desvendar a imagem final revelada pela junção perfeita de todas elas, mas o de desmantelar tais peças, retirá-las da imagem inicial oferecida, diluir a imagem que se obtivera na página inicial e que deve se perder ao longo da narrativa. A imagem se perde no tempo. Mas que imagem é esta? Quem, e o quê, está nela representado? Há Hanna, a menina Down, envolta em duas categorias de deslocamento: está *perdida*/está a *procura*, a despeito de não haver um espaço geográfico nítido enquanto ponto de origem (perdida onde?), e sim um espaço temporal inequívoco: no seu *século*, o *século XX*, cuja representação espacial ficará a cargo da cidade de Berlim, destino dos protagonistas. O pronome possessivo “*seu*” atrela a figura da menina à imagem do tempo que se forma

pelas peças deste quebra-cabeças, mas não o faz com a outra figura humana que aí se identifica, a do *pai*.

Retomando os dois pontos teóricos que ensejam a discussão deste capítulo e que me parecem capitaneados pelo romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, a saber, o da (in)possibilidade da linguagem poética figurativa no presente e a do binômio tradição/ruptura, marca do século XX, quero destacar alguns aspectos diegéticos e formais do romance bastante simbólicos que lhes problematizam. O primeiro deles diz respeito à figura de Hanna, marcada pela “trissomia 21”, e a sua relação com a linguagem. Sabemos que ela é uma adolescente de 14 anos, mas que, devido a sua deficiência congênita, estará sempre na infância da língua, o que é perceptível ao longo do texto pelo modo peculiar com que se comunica e por carregar as “fichas”, espécie de “apêndice corretor” para determinadas situações em que ela, talvez, não conseguisse se expressar. Dentro da precariedade linguística da personagem, uma palavra está interdita: o nome do pai. Quando instigada por Marius a dizê-lo, Hanna jamais insinua que não o sabe, mas afirma que não o pode revelar. Marius reflete, observando Hanna durante uma refeição:

[...] 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 a língua! E fazia gestos, simulando.

Era nisso então que eu pensava enquanto via na boca dela a luta entre a comida e a linguagem, entre o querer comer e o querer falar, entre a necessidade, a da alimentação constante, e uma possibilidade de linguagem que nos distinguia em absoluto de qualquer outra coisa ou bicho. (TAVARES, 2015, p.59)

Marius vê em Hanna este embate entre uma necessidade fisiológica “animal”, a de comer, e algo puramente humano, que distingue os homens de qualquer outro animal, a língua, esta capacidade extremamente articulada de linguagem. A menina desconhece os signos que compõem seu próprio nome, formulando uma espécie de interdição aproximada àquela do nome do pai. No entanto, o nome de Hanna é fruto de uma atitude arbitrária de Marius, que, diante do desconhecimento da grafia correta do Hanna/Hannah, opta pela ausência da letra h:

Marius pegou num papel e escreveu HANNAH.
– É assim – pergunto. – Hannah?

Ela não respondeu.
Marius escreveu depois HANNA.
– É assim, sem h?
Ela claramente não identificava os signos do nome ou, pelo menos,
não via diferença entre os dois nomes.
Marius disse que o nome dela ficava sem H. (TAVARES, 2015, p.18)

O excerto acima citado, retirado da página 18 do romance, demonstra que a enunciação está sendo realizada por um narrador onisciente em terceira pessoa, que concede espaço para a intromissão da voz da personagem Marius pela reprodução do diálogo, ou seja, mantendo o controle desta voz e dosando-a conforme convém a sua narrativa. Esse narrador é bastante diferente daquele que se percebe no trecho citado imediatamente acima, retirado da página 59, no qual a enunciação é realizada por um narrador-personagem em primeira pessoa. Tal oscilação é corrente no texto, ocorrendo não apenas entre capítulos diferentes (a exemplo do que demonstrei, aproveitando os trechos já citados), mas, muitas vezes, dentro de um mesmo parágrafo. O jogo de vozes narrativas oscila entre o *eu/ele*, restando, neste jogo pronominal, o *tu*, ausência elíptica que recai sobre Hanna, personagem incapaz de detectar os signos de seu nome, de romper a interdição do nome do pai e de testemunhar a ruína do seu século (*seu tempo/ espaço*).

O “seu século”, no qual está “perdida”, como se sabe, é o século XX. A representação espacial desta temporalidade é a cidade a que se destina na busca do pai, Berlim. Dois elementos são importantes na definição deste espaço: o primeiro deles é o objeto que Hanna trazia no bolso no dia em que fora encontrada por Marius, e que Marius resolve levar para a análise do antiquário Vitrius, “homem altíssimo, de constituição sólida, com uma pequena barbicha – [que] fisicamente lembrava as representações do Dom Quixote” (TAVARES, 2015, p.68): “na sua base estava escrito: Berlim. Parecia uma minúscula balança, mas não era” (TAVARES, 2015, p.69). A consulta ao homem especializado em objetos antigos e “estranhos” é inútil. Mesmo depois de várias visitas da dupla à loja do antiquário, e dele analisar o objeto por dias, não chega a nenhuma conclusão sobre a sua origem ou significado. A única pista plausível é o nome da cidade, para onde viajam e na qual se hospedam num estranho hotel, de arquitetura aterradora.

O hotel não possui nome. Na chegada, Marius se surpreende quando Raffaella, a proprietária que estava na recepção, alcança-lhe a chave do quarto:

Uma chave normal a que estava presa uma pequena tábua de madeira com um nom. Fixei os olhos no nome do quarto.
– Os quartos não têm número? – perguntei.
– Só tem nome. O hotel é pequeno, é fácil chegar lá. [...]
Olhei de novo para a placa de madeira. Não havia qualquer dúvida. O que estava escrito na placa de madeira era AUSCHWITZ. [...]
– 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: TRELINKA, DACHAU, MAUTHAUSEN-GUSEN. (TAVARES, 2015, p.52-53)

Questionada sobre o porquê de “fazerem isso”, a senhora apenas responde “– porque podemos [...]. Somos judeus” (TAVARES, 2015, p.53). Numa conversa, Moebius, marido de Raffaella, explica para Marius a distribuição arquitetônica dos quartos no edifício, comparando um mapa da Europa no qual estavam assinalados com pequenos pontos os campos de concentração nazistas com a planta do hotel: “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” (TAVARES, 2015, p.94). Moebius, colocando um papel vegetal sobre o mapa, liga os pontos que assinalam os campos, compondo uma forma geométrica: “não é nenhuma forma geométrica reconhecível, mas isso não é razão para ficarmos mudos, não lhe parece? Pois bem, eu e a minha mulher demos um nome a esta forma geométrica negra, deixe-me classificá-la assim (TAVARES, 2015, p.94-95). Porém, tal “forma geométrica negra” não tem seu nome revelado por Moebius.

Ao lado desta forma arquitetônico-geográfica inominada, encarnada pelo hotel do casal de judeus Raffaella e Moebius, há uma forma temporal (uma espécie de reflexão sobre as ambivalências históricas do século XX) relacionada à memória que se expressa através de diversos símbolos ao longo do romance, que nos permitem uma leitura bastante rica desta problemática que venho tentando refletir nesta seção do texto. Destes símbolos, destaco: o do relógio de Vitrius, que desperta a atenção de Hanna e de Marius por possuir um funcionamento bastante peculiar; a tarefa familiar herdada por Vitrius; as tatuagens de Moebius; os homens-memória, chamados de “Sete Séculos XX”; o passeio de Hanna e Marius com Terezin ao grande arquivo em ruínas. Eles

estabelecem uma relação com a memória, e com o poder da língua/linguagem e elaborar e registrar o passado.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In.: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*; trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*; trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente: autores revelados na década de 70*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, FÉLIX. *Kafka: por uma literatura menor*.

MARTELO, Rosa Maria. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 61. In.: *Vidro do mesmo vidro: Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 61*. Porto: Campo das Letras, 2007.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In.: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*; trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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