



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ANTÔNIO MARTINS DA SILVA JÚNIOR

**NARRATIVAS DE UMA MODERNIDADE EM RUÍNAS:**  
CIDADE, MEMÓRIA E ALEGORIA NOS  
ROMANCES DE GONÇALO M. TAVARES E PATRICK MODIANO

---

Londrina  
2025

ANTÔNIO MARTINS DA SILVA JÚNIOR

**NARRATIVAS DE UMA MODERNIDADE EM RUÍNAS:**  
CIDADE, MEMÓRIA E ALEGORIA NOS  
ROMANCES DE GONÇALO M. TAVARES E PATRICK MODIANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ellen Mariany da Silva Dias

Londrina  
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S586n Silva Júnior, Antônio Martins da .  
Narrativas de uma Modernidade em Ruínas : Cidade, memória e alegoria nos romances de Gonçalo M. Tavares e Patrick Modiano / Antônio Martins da Silva Júnior. - Londrina, 2025.  
171 f. : il.

Orientador: Ellen Mariany da Silva Dias.  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.  
Inclui bibliografia.

1. Modernidade - Tese. 2. Paisagem urbana - Tese. 3. Holocausto - Tese. 4. Literatura Contemporânea - Tese. I. Silva Dias, Ellen Mariany da. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

ANTÔNIO MARTINS DA SILVA JÚNIOR

**NARRATIVAS DE UMA MODERNIDADE EM RUÍNAS:**  
CIDADE, MEMÓRIA E ALEGORIA NOS  
ROMANCES DE GONÇALO M. TAVARES E PATRICK MODIANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ellen Mariany da  
Silva Dias  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marisa Corrêa Silva  
Universidade Estadual de Maringá - UEM

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Camardella Rio Doce  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Londrina, 27 de fevereiro de 2025.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus avós, João (*in memoriam*) e Aparecida. À minha irmã Lucinéia, e meu cunhado Rogério. Aos meus sobrinhos Paulo, Paola e Paloma.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ellen Mariany da Silva Dias, a quem agradeço pelos vários anos de amizade e orientação, pelas incontáveis correções feitas com comprometimento e respeito pelo trabalho em desenvolvimento. Sobretudo, agradeço pelo voto de confiança expressado ainda em 2019, quando eu era apenas mais um calouro *perdido no meu século*, no curso de Letras e na UEL.

Ao Departamento de Letras da Universidade Estadual de Londrina: corpo docente e técnico. Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL-UEL). À Universidade pública, em geral.

Às professoras Cláudia Camardella Rio Doce e Marisa Corrêa Silva, membros da banca de qualificação e defesa que, com seriedade, avaliaram meu trabalho apontando possíveis melhorias e caminhos a serem seguidos.

Agradeço aos grandes amigos que estiveram presentes durante esses anos todos de UEL: Fernanda Buratto, Amanda Sorgi, Kawane Isabely, Letícia Palazzio e Fábio Amorim.

À CAPES – Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa concedida.

Aos artistas, pensadores e escritores citados nesta dissertação, os quais foram companhia imaterial, presença na ausência, com quem dialoguei por toda vida, em especial nesses últimos anos, e que fazem parte da minha formação como ser humano, professor e pesquisador.

A todos estes, e a tantos outros a quem minha memória tenha suprimido por razões que desconheço (mesmo que esta dissertação seja um esforço contra a *desmemória*) meus mais sinceros agradecimentos.

*La mémoire elle-même est rongée par un acide  
et il ne reste plus de tous les cris de souffrance  
et de tous les visages horrifiés du passé que des  
appels de plus en plus sourds, et des contours  
vagues.*

(Patrick Modiano)

Que para ti e teus filhos as cinzas de Auschwitz  
sirvam de advertência: não permitas que o fruto  
horrendo do ódio, cujos vestígios viste aqui,  
produza nova semente, nem amanhã nem  
nunca.

(Primo Levi)

SILVA JÚNIOR, Antônio Martins da. **Narrativas em Ruína**: cidade, memória e alegoria nos romances de Gonçalo M. Tavares e Patrick Modiano. 2024. 145 p. Dissertação (Mestrado em Letras – estudos literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

## RESUMO

A presente pesquisa se dedica ao estudo dos elementos da paisagem urbana em articulação com os conceitos de memória, identidade e alegoria nos romances *Dora Bruder* (1997), de Patrick Modiano, e *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2014), de Gonçalo M. Tavares. Para que isso seja possível, consideramos os aspectos composicionais da paisagem urbana como criação verbal e seu atravessamento pelos conceitos de modernidade (Benjamin, 2021; Berman, 1986) O *corpus* selecionado apresenta importantes similaridades entre si, em termos temáticos e formais, abordando a memória do Holocausto de maneira alegórica. Assim, surge a necessidade de uma análise baseada em uma metodologia mista, na qual, inicialmente, optamos por uma abordagem de caráter descritivo-interpretativa das estruturas narrativas de cada texto e, em seguida, uma abordagem comparativa entre estes dois romances. Ademais, os elementos estruturais de ambos os textos literários levantam questões que dão origem à nossa hipótese, ou seja, de que, nestes romances, a identidade das personagens e a memória (Candau, 2023) de importantes eventos históricos são elaboradas por meio da construção do espaço (Brandão, 2013). As paisagens literárias (Collot, 2013) constituem-se, assim, como elementos essenciais para a compreensão dessas narrativas. Nesse contexto, nosso aporte teórico constrói-se a partir da noção de uma poética da paisagem (Collot, 2013; Bachelard, 1993) e da ideia de paisagens do medo (Tuan, 2005) na construção de representações literárias das cidades de Paris e Berlim nos romances de Modiano e Tavares.

**Palavras-chave:** cidades; memória; identidade; alegoria; holocausto.

SILVA JÚNIOR, Antônio Martins da. **Narratives in Ruins: city, memory, and allegory in the Novels of Gonçalo M. Tavares and Patrick Modiano.** 2024. 145 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

## ABSTRACT

This research focuses on the study of urban landscape elements in conjunction with the concepts of memory, identity, and allegory in the novels *Dora Bruder* (1997) by Patrick Modiano and *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2014) by Gonçalo M. Tavares. To this end, we examine the compositional aspects of the urban landscape as verbal constructs, exploring their intersections with broader frameworks such as modernity (Benjamin, 2021; Berman, 1986). The selected corpus reveals significant thematic and formal similarities, particularly in its allegorical treatment of Holocaust memory. This thematic convergence underscores the need for a hybrid methodological approach. Initially, a descriptive-interpretive analysis of the narrative structures in each text is conducted, followed by a comparative study of the two novels. Furthermore, the structural elements of both texts prompt key questions that inform our central hypothesis: in these novels, the construction of space serves as a vehicle for developing characters' identities and preserving the memory (Candau, 2023) of significant historical events. Literary landscapes (Collot, 2013) emerge as essential components in understanding these narratives. Accordingly, the theoretical framework integrates the notion of a poetics of landscape (Collot, 2013; Bachelard, 1993) with the concept of landscapes of fear (Tuan, 2005), providing a foundation for analyzing the literary representations of Paris and Berlin in the works of Modiano and Tavares.

**Key-words:** cities; memory; identity; allegory; Holocaust.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Modelo do projeto urbanístico de Adolf Hitler e Albert Speer.....	42
<b>Figura 2</b> – Seção de anúncios do <i>Paris-soir</i> , ano II, nº 521, p. 03. Edição de 31/12/1941.....	53
<b>Figura 3</b> – Os vinte <i>arrondissement</i> (distritos municipais) de Paris. ....	65
<b>Figura 4</b> – Metropolis: os relógios da fábrica.....	107
<b>Figura 5</b> – Metropolis: a cidade subterrânea dos trabalhadores.....	108
<b>Figura 6</b> – Metropolis: a cidade da superfície, da classe dominante.....	108
<b>Figura 7</b> – <i>M – Eine stadt sucht einen morder</i> .....	109
<b>Figura 8</b> – <i>O Gabinete do Dr. Caligari (1919)</i> . Cenário urbano e suas distorções.....	111

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>1</b>	<b>A METRÓPOLE MODERNA: POLÍTICA, ESTÉTICA E POÉTICA DA PAISAGEM URBANA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA</b> .....	09
1.1	Espaço e Literatura – A Cidade como Paisagem Literária .....	13
1.2	Cidade e Modernidade .....	21
1.3	A Metrópole como Paisagem do Medo .....	30
1.4	Cidade e Memória .....	44
1.5	Cidade e Identidade: Paris e Berlim .....	46
<b>2</b>	<b>CIDADE-MEMÓRIA E CIDADE-PRISÃO: METÁFORAS VISUAIS EM <i>DORA BRUDER</i></b> .....	52
<b>3</b>	<b>ENTRE OS DESTROÇOS DE UMA CIDADE POSSÍVEL: AS RUÍNAS E A BUSCA EM <i>UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI</i></b> .....	83
<b>4</b>	<b>ESPAÇO, AMBIENTE E AMBIENTAÇÃO: UMA LEITURA COMPARATIVA</b> .....	117
4.1	Representações do Espaço Urbano .....	119
4.2	Memória e Identidade .....	130
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	141
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	148
	<b>FILMOGRAFIA</b> .....	158

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação representa o resultado de um extenso processo de leituras, iniciado ainda antes do meu ingresso no curso de graduação em Letras pela Universidade Estadual de Londrina, em 2019. O embrião deste trabalho, acredito, remonta a 2016, quando tive o primeiro contato com os romances *Dora Bruder*, de Patrick Modiano, em uma leitura despreziosa, e *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares, durante a preparação para o vestibular da UEL. Após quase uma década deste momento inicial, durante o processo de redação deste estudo e a revisão das notas de leitura daquela época, pude constatar que uma parte do que se consolida sob a forma desta dissertação já estava em gestação, como se aguardasse o momento propício para emergir.

A crescente intimidade com as obras de Modiano e de Tavares resultou na percepção de certos traços recorrentes na poética de cada escritor, assim como pontos de convergência que aproximam suas narrativas em termos de temas e de procedimentos artísticos. Com isso, pensando no contexto desta dissertação, definimos um *corpus*, no qual elegemos os dois romances supracitados como objetos de pesquisa. Pois o espaço urbano, desde o surgimento das cidades, configura-se como uma zona de disputas sociais, econômicas, étnicas e religiosas, mas, sobretudo, apresenta-se como espaço de memórias e de identidades que se refletem materialmente na organização e na distribuição dos marcos arquitetônicos, para além da sua conservação, já que as diferentes estratégias políticas da memória incidem sobre os critérios de escolha do que e como deve ser lembrado pela sociedade. Isto posto, o *corpus* desta pesquisa propõe diferentes caminhos para refletir sobre a memória da *Shoah* por meio da dimensão poética da linguagem e com a mobilização da paisagem urbana como realidade material capaz de organizar a memória individual e os discursos da História. A presente pesquisa tematiza os conceitos de espaço (Brandão, 2013), memória e identidade (Candau, 2023), com foco na ambientação urbana e nos efeitos de sentido produzidos por esses aspectos estruturais da narrativa. Inserindo-se no contexto do estudo das paisagens que tem sido amplamente discutido por Michel Collot (2013), Augustin Berque (2023), entre outros, e que é de grande relevância para a compreensão da memória e da identidade no contexto das relações sujeito-espaço (Halbwachs, 2003).

Imaginemos brevemente o contexto ao qual os romances componentes do *corpus* desta pesquisa se ligam, seus temas e abordagens. *Dora Bruder*, publicado originalmente na França, em 1997, por Patrick Modiano, narra a história de uma jovem judia francesa oprimida e vitimizada pelo regime nazista, sendo uma das tantas vítimas da *Shoah*<sup>1</sup> que pereceram em Auschwitz. O narrador modiano recria uma Paris sombria dos anos 1940 nas ruas da mesma Paris, nos anos 1990, entremeando as diferentes linhas do tempo para tentar dar vida a essa fantasmagoria que é Dora Bruder. Neste romance, Modiano propõe uma narrativa híbrida, na qual misturam-se a investigação de caráter histórico com uma narrativa que flutua entre a biografia e a autobiografia para reconstruir a vida desta jovem por meio da ficção. O ponto de partida se dá com um anúncio nos classificados de um jornal de 1941, no qual os pais de Dora buscam por sua filha de 15 anos. Curioso, o narrador embarca em uma jornada, com laivos de obsessão, para desvendar quem foi Dora e qual foi o seu destino, considerando o fato de que, simplesmente por existir em tal momento e lugar, ela estava em uma posição duplamente ilegal perante as autoridades locais. Ao longo deste romance, o narrador de Modiano rastreia registros oficiais, documentos históricos e memórias pessoais para preencher as lacunas da vida de Dora, filha de imigrantes judeus austríacos e tão parisiense como qualquer outro habitante da cidade-luz. Com isso, o narrador descobre a fuga de Dora de um internato católico, sua subsequente prisão no campo de concentração de Drancy e deportação para Auschwitz juntamente de seu pai, Ernesto Bruder, onde acabam sendo mortos.

A trama reflete sobre a invisibilidade das vítimas dos campos de concentração e a fragilidade da memória, enquanto o narrador tece paralelos entre sua própria vida ao transitar pelos lugares que Dora frequentou nas regiões periféricas de Paris. A narrativa fragmentada combina investigação factual com introspecções emocionais, expondo a banalidade do mal (cf. Arendt, 1999; 2023), a violência institucionalizada, a luta contra o esquecimento e a insuficiência da memória diante do tempo e sua voragem. Dessa forma, em *Dora Bruder*, o gesto performático do narrador que escreve suas memórias enquanto as imiscui aos vestígios recuperados da existência de uma adolescente parisiense, morta nos anos da Ocupação, faz com que a reflexão sobre a natureza da escrita e sua relação com a memória sejam questionadas diante das limitações impostas ao ato de recordar e escrever o que se recorda, reconhecendo o

---

<sup>1</sup> A preferência pelo termo *Shoah* reflete uma escolha política. Com o uso deste vocábulo buscamos nos desviar do sentido teológico, e suas implicações, atribuído ao substantivo *Holocausto*.

esquecimento como obstáculo, ao mesmo tempo em que a força do ato narrativo se coloca como instrumento de reflexão sobre o passado.

Já em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, romance de Gonçalo M. Tavares, publicado em 2014, em Portugal e 2015 no Brasil, temos uma narrativa que retrata alguns dias da vida de Hanna, uma jovem de 15 anos, portadora de Síndrome de Down, perdida em Berlim em busca de seu pai. Situado nos anos imediatos ao fim da guerra, temos uma paisagem de terra arrasada com uma cidade que transita entre a desrealização<sup>2</sup> do espaço e a ruína material e social. Marius, coprotagonista desta trama, talvez movido por um senso de responsabilidade, decide ajudar a jovem em sua busca, embarcando em um périplo pela cidade devastada. No decorrer desta jornada por ruas não nomeadas e sem pontos de referência aparentes, eles encontram personagens que refletem sua época e seu ambiente, como por exemplo, um homem obcecado por fotografar animais e pessoas portadoras de necessidades especiais, tais como Hanna; ou, ainda, um casal de judeus, donos de um hotel cujos quartos carregam o nome dos campos de concentração no lugar que deveria ser ocupado por números. Com uma escrita brutal, enigmática e fragmentada, Tavares explora temas como a perda, o esquecimento e a desumanização em um mundo marcado pela guerra que, tal como a Berlim deste romance, ainda se reconstrói dos atos de violência contínua. Podemos dizer que a busca de Hanna pelo pai torna-se uma metáfora para o próprio sentido da modernidade, marcada por um constante sentimento de busca e de ausência.

Ambos os romances trabalham com a ideia da busca pelo outro, pelos ausentes, criando metáforas para a memória da *Shoah* que se verificam na composição dos espaços pelos quais as personagens circulam e na ambientação destes romances. Isso porque estas narrativas apresentam um ideal de memória arquivística, tanto pela via da oralidade como pela via da escrita, mobilizando a materialidade dos vestígios e reminiscências do passado, dando a ver um furor memorialista típico das identidades fragmentadas da contemporaneidade, na qual os sujeitos são simultaneamente pertencentes a diversos grupos com memórias e com identidades, muitas vezes, conflitantes.

Como é possível perceber, estes romances apresentam muitas similaridades tanto em termos de *forma* quanto de *conteúdo*. Esta pesquisa, portanto, tem origem

---

<sup>2</sup> Recurso expressivo de ruptura com a mimese, utilizado para promover efeitos de estranhamento, fragmentação narrativa, subjetividade e ambiguidade na narrativa (Rosenfeld, 1973).

no problema inicial: como o espaço urbano, tal como concebido e descrito pelos narradores de *Dora Bruder* e de *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai*, impacta a composição das personagens e a ambientação destas narrativas? Para responder a este problema central, analisaremos como a construção espacial desses romances reflete questões de identidade, de memória e de poder, levando em consideração a relação entre o indivíduo, o contexto social e o entorno das personagens, ou seja, as imagens que se criam da cidade e seus possíveis efeitos estéticos e de sentido.

Nosso objetivo é, inicialmente, investigar como a ambientação dos romances impacta na composição das personagens e dos narradores, e como estes elementos materiais da paisagem urbana agenciam elementos próprios da memória de eventos traumáticos da nossa história recente, nomeadamente, os já citados horrores da II Guerra Mundial e dos campos de concentração. Podemos observar diferentes construções narrativas do espaço, que evocam possibilidades diversas, trazendo os traumas históricos como temática e propondo um debate, através da narrativa, para a criação de um mundo menos *unheimlich* (Freud, 2021). Dentro do escopo dos nossos objetivos, ainda é necessário enfatizar que, independentemente das similaridades observadas entre os romances de Modiano e o de Tavares, pretendemos promover um debate da arte consigo mesma, no qual uma obra lance luz sobre a outra em um movimento de mútua interpretação.

Patrick Modiano (1945) é, hoje, um dos principais nomes da literatura francesa contemporânea. Autor de uma obra consideravelmente extensa, com mais de 30 livros publicados, dos quais cerca de quatorze títulos foram traduzidos para a Língua Portuguesa e publicados no Brasil. A obra do autor e sua carreira são chanceladas por diversos prêmios, entre eles o Goncourt (1978) e o Nobel (2014), premiações das mais importantes para o mercado editorial. Além disso, os temas recorrentes de sua obra, tais como a memória, a identidade e o período da ocupação nazista à França, se constituem como temas sempre muito apelativos ao público em geral. Podemos, com isso, perceber a importância de sua obra no contexto da literatura europeia, não apenas francesa, no cenário da segunda metade do séc. XX e início do século XXI. Já no que se refere à Gonçalo M. Tavares (1970) que, assim como Modiano, é autor de uma obra consideravelmente vasta e premiada, tendo publicado cerca de 40 livros, de diversos gêneros, desde 2001, e recebido múltiplos prêmios desde então, tais como o Prêmio José Saramago, em 2005, e o Portugal Telecom (Oceanos) em 2007.

Ambos os escritores, independentemente de sua importância para o cânone contemporâneo da literatura de seus países de origem, têm pouca circulação no Brasil. Mesmo Gonçalo M. Tavares, para quem o idioma de procedência não é um obstáculo considerável, poucos de seus livros foram publicados no Brasil até o presente momento. Portanto, um dos intuitos desta dissertação é contribuir para a fortuna crítica, propondo uma análise comparada de um *corpus* delimitado da obra destes autores e sugerindo, com isso, um novo olhar para seus romances, tendo como parâmetro a dimensão espacial, as paisagens e suas implicações em termos de produção literária. Ainda se justifica este estudo pela necessidade imperativa de se falar sobre a memória dos grandes genocídios perpetrados durante o século XX, visto que há uma crescente onda negacionista que se alia ao atual cenário político pautado por um preocupante e progressivo aumento e popularização dos discursos (neo)nazifascistas em nível global, difundidos de maneira irrestrita e irresponsável pelas *bigtechs*. À Literatura, como expressão artística, nesse contexto, cabe a tarefa incômoda de, nos termos de Walter Benjamin, escovar a História a contrapelo, revelando o que há de ambivalente entre as pulsões contrastantes da necessidade de (re)lembrar e da vontade de esquecer.

Ademais, da leitura criteriosa dos romances que compõem o *corpus* deste estudo, surgem questionamentos outros além daquele já proposto anteriormente os quais tentaremos responder no desenvolvimento desta pesquisa. Conjecturamos que em *Dora Bruder* há uma potência voltada para as impressões, ou seja, a linguagem com a qual o narrador constrói o universo narrado é dotada de um caráter profundamente impressionista e que expressa, através da composição espacial, conteúdos subjetivos do narrador. Ou seja, o mundo ao redor das personagens é captado e representado pelo narrador que privilegia a construção espacial a partir da sensorialidade e da momentaneidade fugidia, tal como é característico da pintura impressionista, por exemplo. Por outro lado, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, consideramos haver uma linguagem potencialmente neo-expressionista<sup>3</sup> voltada para a composição de espaços que influenciam na

---

<sup>3</sup> Caracteriza-se pela utilização de recursos que resgatam os valores e a estética do expressionismo alemão, movimento artístico do início do séc. XX, marcado pela expressividade emocional em resposta ao contexto social e político da época e definido esteticamente pela composição de espaços distorcidos e por utilizar cores escuras para constituir uma atmosfera opressora. Dessa forma, um dos efeitos de sentido frequentes dessa abordagem é o efeito de influência do espaço na psicologia, ou seja, o exterior (mundo) influencia o interior (a psicologia) das personagens.

interioridade dessas personagens ao invés de expressá-las. Outra importante questão proposta por estes romances se refere às cidades que se caracterizam como espaços excepcionais, que replicam relações políticas próprias dos campos de concentração. Paris e Berlim, tal como retratadas nesses romances, são pensadas como cidades-prisão excluídas do ordenamento jurídico. Desse modo, argumentamos que é possível traçar paralelos entre a cidade e os campos de concentração, uma vez que estes dois espaços se encontram como territórios marcados pelo estado de anomia social (Agamben, 2004, 2007, 2015a). A terceira questão com a qual trabalhamos se refere à constituição das identidades: como os narradores constroem as identidades (Candau, 2023; Halbwachs, 2003) de suas personagens e as suas próprias em função do espaço (Collot, 2013; Halbwachs, 2003; Tuan, 2005)? De que modo a cidade figura como elemento exterior capaz engendrar uma faculdade de reconhecimento e pertencimento? E, por fim, os problemas expostos por nós a respeito destas narrativas dão origem à nossa hipótese de pesquisa, que se refere ao teor alegórico das narrativas. Ou seja, como o espaço urbano é concebido como alegoria para a identidade das vítimas e a memória da *Shoah*? A presente hipótese guiou nossa leitura dos romances de Modiano e Tavares; a partir disso, buscamos responder a esses questionamentos com um estudo investigativo destas narrativas.

Em termos metodológicos, escolhemos deixar os objetos falarem por si mesmos. Com isso, podemos dividir a abordagem metodológica em dois momentos distintos. Primeiramente, optamos por uma análise descritiva das estruturas de cada romance, utilizando uma abordagem formalista-estruturalista, privilegiando elementos tais como a linguagem e os aspectos técnicos dos operadores de leitura da narrativa. Ao buscar reconhecer e descrever as diferentes ferramentas textuais, nossa intenção é identificar e apontar efeitos estéticos e de sentido próprios de cada um dos romances.

Em seguida a este primeiro momento de caráter descritivo, utilizamos uma abordagem comparativista. Por se tratarem de romances escritos e publicados em diferentes épocas e por diferentes autores, em contextos sócio-históricos e geográficos distintos, buscamos no instrumental metodológico da Literatura Comparada os dispositivos analíticos capazes de aproximar as narrativas de Modiano e de Tavares de modo a revelar pontos de diálogo existentes entre estes romances. Espera-se que, ao final da pesquisa, seja possível não apenas descrever as características individuais das obras, mas, também, compreender como suas formas

e estruturas contribuem para seus significados e efeitos estéticos. Essa abordagem permite que se explore a relação entre a configuração espacial das narrativas e a (re)construção de memória e identidade. A problematização desta pesquisa parte da compreensão de que os espaços ficcionais não são meros cenários, mas estruturas complexas que carregam significados simbólicos e revelam aspectos socioculturais importantes. Além disso, a análise comparativa deve revelar as especificidades culturais e estilísticas que distinguem as obras e proporcionar uma compreensão mais ampla sobre a intersecção entre forma e conteúdo.

No primeiro capítulo desta dissertação, intitulado *A metrópole moderna: política, estética e poética da paisagem urbana na literatura contemporânea*, apresentamos e desenvolvemos o nosso referencial teórico, refletindo sobre os conceitos norteadores desta pesquisa. Com isso, desde o início, buscamos apresentar mesmo que parcialmente nossos objetos de estudo em articulação com o eixo teórico da pesquisa, oferecendo análises parciais que serão desenvolvidas no seu momento oportuno. Dessa forma, buscamos relacionar estes três núcleos conceituais, ou seja, *cidade, memória e identidade* com os objetos literários.

O segundo capítulo, que se apresenta sob o título *Cidade-memória e cidade-prisão: metáforas visuais em Dora Bruder*, traz uma análise de cunho descritivo-interpretativo das estruturas narrativas do romance *Dora Bruder*, de Patrick Modiano. Além disso, propomos um breve passeio pela obra do autor, identificando temas recorrentes que perpassam seus romances que, ademais, são importantes para a compreensão de *Dora Bruder* como parte de um projeto literário maior e autorreferente. Neste capítulo, privilegiaremos questões relativas à construção do narrador, das personagens, às dimensões tempo-espaciais apresentadas pela narrativa e suas implicações em termos de sentido.

No terceiro capítulo, intitulado *Entre os destroços de uma cidade possível: as ruínas e a busca em Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, também partimos de um pressuposto descritivo-interpretativo no qual analisamos os operadores de leitura da narrativa, refletindo sobre os mesmos elementos estruturais: narrador, narração, personagens, tempo-espço e seus efeitos em termos de composição. É importante salientar que, assim como no caso de *Dora Bruder*, o romance de Tavares também se insere em um projeto literário mais amplo, portanto, podemos identificar motivos que se repetem em outras narrativas de Gonçalo M. Tavares os quais descrevemos brevemente neste capítulo e, também, são

importantes para uma compreensão da poética própria do autor.

Por fim, o nosso quarto capítulo, intitulado *Espaço, ambiente e ambientação: uma leitura comparativa*, no qual propomos uma análise de cunho comparatista, buscando apontar momentos de convergência entre os romances que compõem o *corpus* desta pesquisa. Considerando que são romances que guardam entre si uma considerável semelhança, julgamos ser necessário, para efeitos de uma comparação mais profunda, identificar também as questões de afastamento entre estes romances, trabalhando, então, em duas frentes simultâneas.

No que se refere ao romance de Patrick Modiano, é necessário salientar que, por se tratar de um escritor francófono, trabalhamos de maneira mais próxima com a tradução de *Dora Bruder*, realizada por Márcia Cavalcanti Ribas Vieira, para a editora Rocco, publicada em 2014. Apenas mais tarde, já nas semanas finais desta pesquisa, é que chegou ao nosso conhecimento a existência de uma edição deste mesmo romance publicada no final da década de 1990, também pela editora Rocco, porém, não a utilizamos ou mesmo consultamos. No entanto, salvo as limitações impostas em relação a uma língua estrangeira, procuramos, na medida do possível, consultar a versão original, em francês, visto que todo processo de transposição literária de uma língua para outra altera, em algum sentido, o objeto traduzido, fazendo-se necessário, então, um diálogo com o texto original.

Todos nós, perdidos em nosso próprio século, procuramos algo, muitas vezes algo não nomeado (ou mesmo inominável), mas que só nos damos conta de estar procurando quando o encontramos. Assim, esses romances dão voz a esse sentimento que nos move a todos. Nos capítulos seguintes, o leitor poderá encontrar nosso aporte teórico, primeiramente e, depois, a análise que propomos dos romances *Dora Bruder* e *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*.

## 1 A METROPOLE MODERNA: POLÍTICA, ESTÉTICA E POÉTICA DA PAISAGEM URBANA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Neste capítulo inicial nos dedicaremos ao desenvolvimento do aporte teórico orientado para o estudo e interpretação dos textos literários, buscando refletir sobre os conceitos de *cidade*, *identidade* e *memória*, já mencionados durante a introdução. Nosso objetivo inicial é tecer liames entre esses conceitos tendo como parâmetro os regimes estéticos da modernidade através da caracterização do espaço urbano como ambientação nos romances componentes do *corpus* desta pesquisa.

Em *A arte como procedimento*, o crítico literário Victor Chklóvski teoriza, entre outros tópicos importantes, sobre a poesia como uma arte constituída por imagens. Para este pensador “a poesia é um jeito especial de pensar, um pensamento por imagens” (Chklóvski, 2013, p. 83). Essa perspectiva singular tem por objetivo agrupar objetos e ações com a intenção explicativa do desconhecido pelo conhecido. Há, ainda, o propósito de prolongar a experimentação dessas imagens como sensação e reforço da impressão do objeto estético. Dessa forma podemos pensar a paisagem urbana, no contexto da literatura, como imagens espaciais carregadas de sentidos próprios. Para Chklóvski, a função da arte “é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento” (2013, p. 91). Em outras palavras, buscando seguir uma lógica diferente daquela da imitação (ou representação fiel da realidade), por um regime mimético, o que importa é a capacidade da arte de criar experiências novas por meio do deslocamento das percepções e questionar ordens estabelecidas, assim, no contexto da modernidade, a elaboração artística do real se mescla com as percepções do imaginário e suas múltiplas possibilidades, criando imagens subjetivadas do mundo objetivo. Este caráter de uma visão que difere do reconhecimento do objeto promovida pela arte, como destacado por Chklóvski, aponta para uma reconfiguração da experiência sensível. Logo, a modernidade nos romances que estudamos pode ser pensada a partir do mal-estar provocado pelas imagens urbanas caóticas e opressoras mobilizadas com a enunciação, oferecendo ao leitor um aspecto híbrido, no qual a imagem se presentifica, mesmo em sua ausência formal, através do ato enunciativo da criação verbal, misturando imagem e texto. Nesse sentido, para Schøllhammer:

Também a literatura contemporânea se insere na relação conflituosa entre imagem e palavra, entre enunciados e visibilidades, procurando nesta tensão um reencontro com sua realidade própria sem, necessariamente, ser um encontro mimético e representativo (Schøllhammer, 2002, p. 31)

Desse modo, a experimentação do real se dá por meio do visual enquanto produção verbal, que busca prolongar essas imagens da modernidade por meio de efeitos de *singularização* (Chklóvski, 2013, p. 99) que particularizam tal objeto enquanto experimentação. Diante disso, “o que enxergamos de forma sensitiva é a experiência vivida, corporalmente, do tempo e do espaço urbano atual que dribla as imposições miméticas e representativas” (Schøllhammer, 2002, p. 31), deixando entrever pelas frestas da ficção os sentidos da modernidade oferecidos pela fragmentação, desagregação e indeterminação como conteúdo referentes evidenciando o caráter estético da arte ao trabalhar a realidade como multiplicidade de experiências.

Assim, é necessário definir, mesmo que grosseiramente, aquilo que se entende por modernidade:

A **modernidade** implicou um mundo fenomenal – **especificamente urbano** – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana (...) o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. **A metrópole** sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (Singer, 2004, p. 96 – **grifo nosso**).

A modernidade e a cidade consistem, assim, em ideias intrínsecas. Podemos até argumentar que há uma certa imanência entre um termo e o outro, uma vez que é nas metrópoles europeias que a modernidade surgirá como força estética e espírito de época e, também, por causa desta mesma modernidade que as cidades se tornam metrópoles com o avanço do êxodo rural no contexto da Revolução Industrial que se segue às décadas finais do séc. XVIII. Enquanto regime representativo, pensaremos a modernidade sempre pelo viés do ritmo acelerado e barulhento da cidade, do caos urbano que inspira sentimentos conflitantes em seus habitantes. Desse modo, a

cidade assume uma importante imagem de ambiguidade, situando-se em um limiar entre o perigo em potencial das ruas e a até mesmo a proteção oferecida pelas instituições que fazem parte da organização do espaço urbano. Esta ambiguidade a qual nos referimos se encontra na tensão entre a civilização e a barbárie (Benjamin, 2021, p 127) que pode ser observada nos espaços urbanos. Levemos em consideração, por exemplo, na literatura, a evolução das cidades europeias, marcadas por um longo processo histórico que, a partir do inchamento populacional, vêm a ser o que conhecemos como a *metrópole moderna*. As dinâmicas espaciais e políticas resultantes deste novo espaço possibilitam o surgimento e o desenvolvimento do romance policial como *forma* artística capaz é captar as ambiguidades oferecidas pela cidade grande marcada pelos perigos da multidão anônima e a desordem das ruas.

Este estudo se propõe, então, como uma tentativa de refletir sobre o urbanismo no contexto da literatura contemporânea, ponderando sobre as relações entre sujeito e cidade, pois é necessário abordar o próprio conceito de *urbe/urbanidade* que, como espaço físico socialmente constituído, revela a formação de um sujeito cidadão que habita o, por assim dizer, coração de aço e de concreto da cidade, investindo esse espaço vazio de afetividades e sentidos. Assim, o vazio espacial da cidade também pode ser o vazio vivido na experiência da alteridade neste contexto atravessado por tensões constantes do confronto com o *outro*. Isso se tivermos em vista a impessoalidade das ruas e a violência como possibilidade constante. Lançar-se às ruas, por mais banal que nos possa parecer, significa um abandono, mesmo que temporário, do conforto e da segurança oferecidos pelo lar.

Tendo em vista que, nesta dissertação, trabalhamos com dois autores vivos e pertencentes ao contexto estético-cultural da contemporaneidade, optamos por não aprofundar a discussão sobre os aspectos específicos da pós-modernidade, uma vez que este conceito aborda uma questão ainda em aberto, propondo caracterizações controversas e insuficientes para uma análise conclusiva sobre nossa época e nossos objetos. Embora as obras de Modiano e Tavares apresentem, segundo alguns críticos, traços de uma estética dita pós-moderna, o foco deste estudo recai prioritariamente sobre suas relações com a modernidade.

Dessa forma, os romances que fazem parte do *corpus* selecionado se propõem a uma reflexão do passado ao se debruçar sobre questões modernas, tais como, por exemplo, a relação com as vanguardas artísticas do impressionismo, no caso de Modiano, e do expressionismo-alemão, no caso de Tavares, às quais retornaremos

em momento oportuno. Assim como as temáticas mobilizadas, tais como a angústia existencial, crises de identidade e a relação entre o *eu* e a metrópole, que aparecem como temas privilegiados na modernidade, embora não sejam exclusivos desta. Assim, nos afastaremos dos conceitos de pós-modernidade e hipercontemporaneidade<sup>4</sup>, por se tratarem de ideias ainda muito problemáticas no contexto dos debates em Ciências Humanas, uma vez que falham ao oferecer propostas suficientemente objetivas sobre a superação da modernidade.

Desse modo, na introdução de *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, livro de 1982, no qual o filósofo americano Marshall Berman propõe uma análise de cunho historiográfico e, sobretudo, crítico, da modernidade, podemos ler a respeito da atmosfera de época, no que se refere ao contexto moderno:

Essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna. (Berman, 1986, p. 17)

Assim, podemos perceber que as obras selecionadas como parte do *corpus* desta dissertação, mesmo sendo contemporâneas, amparam-se em questões relativas a uma sensibilidade moderna, tal como Berman elabora sobre o *zeitgeist* que vigora na modernidade. Para Giorgio Agamben, no ensaio *O que é o contemporâneo?* Podemos ler o seguinte:

A contemporaneidade é, assim, uma relação singular com o próprio tempo, que adere a ele e, ao mesmo tempo, toma distância dele; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que adere a ele através de uma dissociação e de um anacronismo*, aqueles que coincidem plenamente com a época, que se ligam em todos os pontos perfeitamente com ela, não são contemporâneos porque, exatamente por isso não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (Agamben, 2015b, p. 23)

Os romances com os quais nos propomos a trabalhar podem ser lidos como obras que funcionam segundo a lógica proposta por Agamben. Ao se distanciarem da nossa época, olhando para o passado, esses romances conseguem propor reflexões

---

<sup>4</sup> A respeito destes conceitos o leitor poderá encontrá-los nas seguintes referências para maiores esclarecimentos: pós-modernidade (Hutcheon: 1985; 1981; Jameson, 1991); e hipercontemporâneo (Arnaut, 2022).

profundas sobre o contexto no qual são ambientados e, sobretudo, sobre a realidade própria da conjuntura histórica na qual foram concebidos. Mesmo com um certo afastamento e com as devidas ressalvas, esses romances falam, até mesmo, sobre o nosso atual contexto. Assim, a ideia de *contemporaneidade* se impõe como uma alternativa capaz de abranger satisfatoriamente as especificidades formais, estilísticas e temáticas dos objetos em análise nesta dissertação, posto que o sentido último do ser contemporâneo jaz na capacidade de dividir e interpelar o tempo sendo “capaz de relacioná-lo com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história” (Agamben, 2015b, p. 32).

Nas páginas seguintes, discorreremos sobre a relação entre cidade, literatura, memória, identidade e modernidade de forma mais concreta, discutindo sobre os modos de representação da modernidade enquanto imagem essencialmente urbana e literária, com a finalidade de propor possibilidades para compreendermos a relação entre estes conceitos.

### 1.1 ESPAÇO E LITERATURA – A CIDADE COMO PAISAGEM LITERÁRIA

Pensar a paisagem dentro do contexto da literatura vai além da mera descrição de espaços e ambientes. É um exercício político, pois, como realidade material duradoura, a paisagem fornece dados importantes sobre a memória e a identidade de um determinado povo em um certo contexto sócio-histórico. Dessa forma, ela estabelece um recorte espacial e temporal que molda a visão de mundo da comunidade. Para Michel Collot, professor e crítico literário, a experiência da paisagem não se limita ao domínio do visual. Ela se manifesta no campo sócioestético e sinestésico, envolvendo todos os sentidos do indivíduo. A percepção da paisagem, segundo ele, atravessa o indivíduo como um todo, despertando sensações e emoções que influenciam sua compreensão do mundo. Assim, a paisagem na literatura não é apenas um cenário, mas, sim, um elemento ativo que molda a narrativa e a experiência do leitor. Através da descrição dos elementos da paisagem, um autor pode transmitir informações sobre a época, o local e a cultura da qual a sua obra se pretende como retrato. Além disso, a paisagem pode ser utilizada de maneira simbólica, criando metáforas e alegorias para enriquecer o texto e transmitir mensagens complexas ao leitor. A propósito da poética da paisagem, Collot afirma

que:

Apesar da primazia que a tradição ocidental confere à visão, a paisagem não poderia se reduzir a um puro espetáculo. Ela se oferece igualmente aos outros sentidos, e tem relação com o sujeito inteiro, corpo e alma. Não apenas se dá a ver, mas também a sentir e ressentir. (Collot, 2013, p. 51)

Podemos pensar algumas funções básicas da paisagem no contexto da criação verbal. Há, desse modo, uma função descritiva, na qual a paisagem serve para situar a história no tempo e no espaço, cujo principal fim é criar um ambiente verossímil para as personagens e os acontecimentos. Em seguida, podemos destacar a existência de uma função simbólica na qual a paisagem pode representar ideias, valores e sentimentos, comunicando conceitos elaborados e imagens abstratas para o público. Em sua função psicológica a paisagem poderia influenciar o estado emocional das personagens e do leitor, criando suspense, medo, alegria ou outros sentimentos. E, por fim, em sua função social a paisagem pode revelar as relações de poder e as desigualdades sociais presentes na obra por meio da forma como o espaço é concebido, retratado e percebido. Desse modo, tendo em vista o trecho que citamos de *Poética e filosofia da paisagem*, de Michel Collot, podemos elaborar estratégias de análise que sejam capazes de abranger essas funções como um todo para pensar o funcionamento do espaço como operador de leitura nas circunstâncias oferecidas por um texto narrativo, capaz de evocar sentidos e criar efeitos estéticos.

Isso pressupõe uma experimentação holística, conforme indica Collot, que implica a participação ativa do sujeito na construção da ideia de paisagem. Nesse processo, crenças, sentimentos e valores se mobilizam, juntamente com os estímulos sensoriais da percepção, como elementos constituintes dessa paisagem, entendida como um cruzamento de múltiplos discursos. Cada texto literário constrói, a seu modo único, “a cada vez, uma paisagem singular e exemplar” (Collot, 2013, p. 54). Essa paisagem, carregada de alegorias e metáforas, singulariza a experiência do indivíduo no/do espaço que o cerca, transformando-a em criação verbal e artística. Desse modo, a paisagem literária se elabora em um movimento dialógico, resultante da organização espacial e verbal por parte daquele que imagina e da apreensão dessa imagem literária pelo leitor. Segundo Collot (2013, p. 55), a paisagem literária “resulta da sua reelaboração pelo imaginário e pela escrita literária”. O termo “imaginário”, utilizado pelo autor, coloca-nos diante da paisagem como imagem e criação dependentes,

portanto, de um ponto de vista. Dessa forma:

Falar da paisagem a propósito de um escritor pressupõe, em primeiro lugar, que a criação literária tenha alguma coisa a ver com o visível, e mais comumente, com a **experiência sensível**. Tanto quanto as representações culturais, a percepção constrói a paisagem; investindo o sensível de um sentido próprio a um sujeito, é, desde já, uma forma de expressão e de criação. “É pela sensação que tudo começa”. (Collot, 2013, p. 56 – **grifo nosso**)

A paisagem pode ser pensada, portanto, como resultado da experiência do ser-no-mundo, ou seja, a partir de um prisma fenomenológico que a concebe não como elemento estático, mas como processo resultante da interação entre o *ser*, espaço e tempo. Como criação estética, é a imagem de uma região marcada pela objetividade descritiva da qual o espaço depende para ser transposto para a literatura, mas também pela subjetividade que constrói esse ambiente com seus tons e nuances próprios da experiência sensível de cada um. Essas características servem para acentuar determinadas qualidades do real como percepção no imaginário, pressupondo uma tentativa de partilha das sensações em relação ao imaginário, enquanto particularidade, atravessado pela coletividade receptora. Logo, o sujeito que descreve a paisagem experimenta-a em seu corpo e, com o ato enunciativo, promove uma dilatação dessa experiência que se estende a outros sujeitos por meio da representação do visível pelo dizível (Rancière, 2009). Assim:

Entre o eu e o mundo, o horizonte delinea um traço de união que é também uma linha divisória intransponível, instaurando entre um e outro uma relação de intimidade e de alteridade. Este paradoxo me parece estar no centro da estética romântica da paisagem e contribui à sua modernidade: a paisagem exprime o sujeito, mas ultrapassa-o e abre-o, assim, a uma dimensão desconhecida dele mesmo e do mundo. (Collot, 2013, p. 83)

Desse modo, assim como demonstraremos mais adiante, já podemos perceber que há uma intrínseca relação entre romantismo e modernidade, tal como Benjamin constata em suas observações a respeito da obra de Baudelaire. Para Collot, o sentido da paisagem é como interiorização do mundo mediada pela linha delimitadora do olhar. Essa interiorização não pode transpor o horizonte, ou seja, o limite físico daquilo que o olhar pode abarcar. Mas, também, nesse sentido, o horizonte representa um limite que transcende a fisicalidade. Ou seja, essa relação de alteridade eu/mundo

acontece dentro dos limites impostos pelo contexto no qual o sujeito se insere, suas possibilidades e vivências. Sobre esse aspecto da paisagem delimitada pelo horizonte, Collot segue propondo que:

Esta correlação se inscreve exemplarmente dentro da estrutura do horizonte da paisagem. **Enquanto horizonte, a paisagem está ligada ao ponto de vista de um sujeito** e se confunde com seu campo visual. "A paisagem enquanto tal só existe no olho de seu espectador", observa Schlegel. Ela não pertence à realidade objetiva; o horizonte é uma linha imaginária que não encontramos em mapa algum. Mas, ao mesmo tempo, seu traçado depende de fatores físicos e objetivos: relevo da região, obstáculos naturais, construções humanas. Assim, ela subtrai da visão do sujeito boa parte da área contemplada, que ultrapassa os limites da paisagem visível. É o limiar de um invisível que escapa aos poderes do sujeito, pois, se este se põe em movimento para tentar ver mais longe, o horizonte recua à medida que avança em direção a ele, manifestando a irredutível exterioridade da paisagem. (Collot, 2013, p. 83. – **Grifo nosso**)

Por este viés, se a paisagem está ligada ao ponto de vista de quem a observa, podemos argumentar a partir daí que exista uma mobilização de afetos, os mais diversos possíveis, que matizam a percepção do sujeito em relação ao espaço, e, ainda, influenciam na forma como essa paisagem será apreendida por outros a partir do exercício descritivo/narrativo desse espaço. Há, então, uma "ressonância afetiva dessa paisagem" (Collot, 2013, p. 93), fortemente marcada pela expressividade de conteúdos referentes a própria constituição do sujeito que transparecem na forma como as paisagens são por ele percebidas. Esse caráter psicológico do qual depende o espaço para sua elaboração verbal acaba, em contexto narrativo, por ser parte da ambientação, assentando as tensões próprias de cada trama. Assim, podemos pensar a relação empírica dos indivíduos com seus espaços circundantes, mas, também, podemos pensar a relação da ficção com a paisagem, uma vez que as personagens também se relacionam com o ambiente no qual circulam. Desse modo:

É pelo corpo que fazem parte da paisagem. Esta participação não é apenas perceptiva ou afetiva, é também carnal. O estado d'alma é ligado a um estado do corpo e, por esse motivo, só pode escapar à consciência límpida do sujeito. A paisagem visível é, assim, limitada por duas zonas invisíveis: a do horizonte, em direção à qual vai o olhar da personagem, e a do próprio corpo. (Collot, 2013, p. 96-97)

Andar pelas ruas de uma grande metrópole qualquer oferece ao transeunte

uma sensação de conflitante simultaneidade, visto que este se encontra em um espaço de abertura, mas, ao mesmo tempo, encontra-se sitiado por edificações, muros, cercas e demais elementos arquitetônicos muitas vezes completamente hostis que demarcam um limite entre os espaços próprios do *eu* e do *outro*, encurtando seu horizonte de perspectiva e evidenciando a fragilidade do corpo humano que se destaca como uma pequena ilha viva cercada pelo oceano de elementos materiais inanimados que compõem o espaço urbano. Dessa maneira, a cidade é concomitantemente aberta e fechada, limitando a experimentação dos espaços pelos riscos oferecidos pelas ruas e praças, etc., e limitando, também, ao mesmo tempo, a experiência da alteridade por causa dessas demarcações espaciais apresentadas aos indivíduos como espaços fronteiriços entre o permitido e o vetado. Logo, podemos dizer que o horizonte urbano, por ser sempre mais próximo do observador, limitando sua visão e sua experiência, configura-se como um espaço sempre mais claustrofóbico (pela sensação visual) e desorientador pela multiplicidade de outros estímulos sensoriais oferecidos ao tato, à audição e ao olfato e, dessa forma, ameaçador pelo aparente estado de caos. Entre essa simultânea abertura e clausura oferecida pelos espaços urbanos, podemos argumentar que dentro da metrópole coexistem diferentes lógicas espaciais da cidade: na metrópole moderna, persistem a acrópole (nas praças públicas e centros históricos), a cidadela murada (nos condomínios fechados e bairros nobres) e os guetos e campos de concentração<sup>5</sup> (nos espaços excepcionais onde o poder público falta, dando lugar à violência às organizações paralelas). Desse modo:

O arquiteto não pode apagar completamente o passado as referências do passado que caracterizam uma cidade antiga: há obrigatoriedade de diálogo com a tradição. Seu gesto modernizador deve se contentar com a possibilidade de interferência na paisagem urbana constituída. (Brandão, 2013, p. 142)

---

<sup>5</sup> A configuração espacial e social das periferias urbanas da contemporaneidade, oferecem possibilidades de crescimento de organizações paralelas ao poder instituído do Estado, como é o caso das milícias armadas e do crime organizado. Esses desdobramentos se dão por uma lógica necropolítica de abandono pelo Estado. Embora os resultados sejam semelhantes aos das práticas nazifascistas, estes se dão por uma operação inversa, visto que a criação dos guetos nazistas se constituía não pelo abandono, mas por um controle absoluto do poder estatal. Com isso, podemos pensar na fragmentação do campo de concentração e dos guetos como espaços de exceção espalhados nos grandes centros urbanos que, embora não sejam o mesmo aparato, incorporam elementos destes segmentos na divisão espacial da cidade e de seus ambientes. Cf. ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

Nesta perspectiva, mesmo que as cidades modernas sejam herdeiras de muitas estruturas e instituições próprias dos burgos medievais (Le Goff, 1998, p. 25), perduram, ainda, em sua constituição, elementos do longo processo histórico que se estende desde a antiguidade (com suas instituições políticas e religiosas que atuavam como forças modeladoras do espaço da *polis* grega ou da *urbs* romana<sup>6</sup>) até a contemporaneidade metropolitana que conjuga diversos elementos desta trajetória.

No caso dos romances que estudamos nesta dissertação, poderemos observar como as personagens nos colocam diante do corpo físico da cidade como elementos constituintes de sua própria identidade. Levando em consideração a teorização de Collot sobre uma poética da paisagem, poderemos observar nos romances o seguinte: 1) em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, é como se a perspectiva do leitor fosse sempre a de olhar por cima dos ombros de Marius e, a partir daí, vemos aquilo que ele vê nas ruas caóticas de Berlim; e 2) em *Dora Bruder*, nossa perspectiva de Paris consiste naquilo que se vê a partir do relato do *narrador-autor* que, por sua vez, entrevê a cidade nas sombras do passado, no seu movimento de busca pelos vestígios da jovem Dora. Com isso, se estabelece uma noção de ambiguidade, um jogo de perspectivas no qual o narrador, em alguns momentos, pode dar a entender que seu exercício de (re)criação verbal é a perspectiva de Dora sobre a cidade, ou seja, performando em um jogo de espelhos e simulações. Isto porque a cidade de Paris, como paisagem literária, chega ao leitor com as distorções promovidas pela percepção mediadora do narrador, evidenciando suas preferências em relação ao espaço como um elemento ordenador e expressivo. Elaboraremos melhor isso nos capítulos analíticos dos romances, mas adiantamos que já podemos perceber que “a paisagem apresenta um caso exemplar dessa aliança necessária entre interior e exterior, já que é definida pelo ponto de vista de um sujeito sobre o mundo” (Collot, 2013, p. 103) e, desse modo, a interioridade do indivíduo, se assim podemos dizer, influencia sua percepção do espaço circundante. Não obstante, podemos pensar que o oposto também é verdadeiro, visto que o espaço pode incutir comportamentos e sentimentos nos sujeitos. Além disso, ainda pode caracterizar diferentes abordagens estéticas aos romances estudados com a variação desse movimento.

Mas por quais motivos, em nosso recorte, nos debruçamos justamente sobre o

---

<sup>6</sup> Cf. COULANGES, Fustel de. **A Cidade Antiga**: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia Antiga e Roma. Tradução de Edson Bini. 4 ed. São Paulo/Bauru: Edipro, 2009.

espaço? Se considerarmos o espaço como uma simples categoria técnica, cuja concepção é sempre limitada pelas dimensões físicas, isso por si só não justificaria sua escolha como recorte da pesquisa, já que sua função seria meramente a de cenário, nem maiores significações a serem oferecidas ao leitor. Desse modo, pensamos o espaço a partir de seu caráter dinâmico e sincrônico, reflexo dos ideais e do espírito da época, o qual se faz atravessado, desde sua concepção, pelas lógicas de poder que se expressam no ato da enunciação por meio de efeitos de subjetivação. Sobre isso, citamos Michel Foucault, que em uma entrevista sobre a Geografia, publicada em *A microfísica do poder*, diz que:

Metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar, ao contrário, decifrá-lo por meio de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder. (...) a descrição espacializante dos fatos discursivos desemboca na análise dos efeitos de poder que lhe estão ligados. (Foucault, 2017, p. 252-253)

Essa metaforização espacial pensada por Foucault nos leva a considerações sobre conceitos como cidadania e nacionalidade que são dispostos por lógicas de poder e política que atravessam a concepção de espaço por meio de discursos nacionalistas, justificando as fronteiras que separam e criam conflitos entre *nós* e os *outros*. Desse modo, refletir sobre o espaço é questionar as lógicas de poder por trás dos constructos identitários individuais e coletivos. Collot constata que “a paisagem guarda a ‘memória do país’” (Collot, 2013, p. 138) e, por conseguinte óbvio, de seus cidadãos cujo pertencimento se desenha em cada fachada ou monumento que se consagra a uma dada identidade e memória nacional. Por este viés, a respeito da identidade nacional, Collot segue dizendo que “longe de remeter a uma imagem pronta do país ou de retomar um discurso estereotipado sobre a identidade nacional, a paisagem, assim como o objeto concreto, para Ponge<sup>7</sup>, faz parte de um universo ainda desconhecido e mudo” (Collot, 2013, p. 151), ao se apresentar em constante reinvenção, manifestando, desse modo, o estranhamento do indivíduo com sua identidade e pertencimento no movimento constante dessas construções, motivados pela naturalidade dos eventos de memória e do esquecimento. Por este viés,

---

<sup>7</sup> Francis Jean Gastón Alfred Ponge (1899-1988), poeta francês.

refletindo sobre o romance em sua forma contemporânea, podemos perceber que na linguagem da qual se vale o romance como criação verbal e estética, prevalece o ponto de vista do observador com a participação ativa das instâncias enunciadoras e, desse modo, mesmo utilizando-se de uma linguagem referencial com apelo ao verificável, como é o caso de Modiano, ou puramente ficcional, calcada em uma espécie de naturalismo dedicado à representar o lado mais obscuro da barbárie, tal como acontece no romance de Tavares, atesta-se que qualquer pretensão a uma objetividade é anulada ou, ao menos, muito afastada, pela expressão de um conteúdo extremamente subjetivado, retratando a cidade a partir desses olhares imbuídos de uma experiência traumática do longo século XX. “Além disso, a cidade mais fictícia pode ser vista como uma ‘paisagem urbana” (Collot, 2013, p. 50), cujo centro só se percebe na oposição sujeito *versus* espaço.

Lançando mão de recursos explicativos, ou ao menos explorando uma possibilidade de esclarecimento da arte através dela mesma, podemos recorrer ao auxílio d’*As Cidades Invisíveis*. Italo Calvino, escritor italiano que teve nas paisagens urbanas um importante elemento compositivo de suas narrativas, no capítulo *as cidades da memória*, escreve que:

A cidade se embebe como esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata (...) Mas a cidade não conta com o seu passado, ela contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grandes janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (Calvino, 1990, p. 15)

Essas marcas, muito mais que sinais da passagem do tempo, são os rastros da presença de pessoas, da massa amorfa e não nomeada que é, de fato, a cidade, muito mais do que os prédios e monumentos que caracterizam o espaço urbano em sua composição material. De forma poética, Calvino entrevê pelas frestas de uma criação puramente artística marcada por uma visão subjetivada a realidade desse ambiente que “como esponja” absorve e agrega as memórias individuais e identidades de maneiras a homogeneizá-las sem, no entanto, dissolvê-las como massa descaracterizada. O observador integra-se ao ambiente de maneira simbiótica e, desse modo, “o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar” (Calvino, 1990, p. 18), ou seja, o *Homo Urbanus* existe em conformidade com seu meio, moldado por ele, quase como uma célula em um

organismo maior, a cidade.

Assim sendo, somos colocados diante de questões próprias da modernidade que devem ser tratadas em nossa pesquisa. Nas próximas páginas, partindo dos ensaios críticos de Walter Benjamin sobre a poética urbana de Baudelaire, pretendemos discorrer sobre essa necessidade de rompimento com a tradição, marca da modernidade nas artes, e como esses eventos moldaram o espaço urbano, especialmente das grandes metrópoles europeias e se fazem ecoar ainda hoje, na contemporaneidade com a fragmentação dos espaços, da memória e da identidade. Dessa forma, podemos pensar as visões terríveis dos campos de concentração e extermínio como consequências dos eventos desencadeados pela modernidade industrial. Ao gerar um sentimento de desencanto com a realidade, relegando a experimentação do fantasioso ao universo infantil e ao delírio, e inserindo no âmbito da realidade a experiência do grotesco com os constantes perigos oferecidos pelo *fator humano* no caos das grandes cidades, a modernidade coloca o ser humano diante de um *mal-estar* social que o choca com a cultura e se reflete no *Zeitgeist* ocidental da segunda metade do século XX, caracterizado pela atomização da vida e da identidade próprias da realidade globalizada contemporânea.

## 1.2 CIDADE E MODERNIDADE

Walter Benjamin, ao abordar criticamente a poesia baudelairiana, tece, simultaneamente, alguns comentários sobre a modernidade. Para o filósofo, a modernidade é essencialmente urbana e se constitui, enquanto época, sobre os escombros de outras eras. Quanto *As flores do mal*, livro de Baudelaire, mas também acerca da modernidade que se abre com essa obra literária, enquanto estética no campo das artes, Benjamin observa o seguinte: “é o primeiro livro a usar palavras não apenas de proveniência prosaica, mas também urbana. E não se coíbe de usar expressões que, livres da pátina poética, saltam à vista pelo brilho de sua marca” (Benjamin, 2021, p. 101). Nesse sentido, o poeta cria suas imagens a partir do vocabulário urbano, baixo, muitas vezes grotesco e, a partir daí, tece alegorias para a seu momento histórico e, especialmente, sobre o estranhamento em relação a esse momento e seus modos de vida. Além do fato de a modernidade da qual falamos ser essencialmente urbana e prosaica, para Benjamin, esse conceito se liga, também, ao

passado enquanto dado histórico e ideológico, pois “a relação com a Antiguidade é uma das mais significativas entre todas as estabelecidas pela modernidade. (...) A Modernidade designa uma época, designa ao mesmo tempo a força em ação nessa época, que a aproxima da Antiguidade” (Benjamin, 2021, p. 83). A modernidade define-se, então, como um momento histórico e como força histórica – *Zeitgeist* – ligada ao passado e seus fragmentos, pois “a modernidade manteve-se menos igual a si mesma do que a qualquer outra coisa; e a Antiguidade que nela estaria contida representa de fato a imagem do antiquado” (Benjamin, 2021, p. 91). Ou seja, a modernidade, ou o espírito da modernidade, se assim podemos falar, tal como Janus, a divindade romana, olha para o passado e para o futuro, simultaneamente, para constituir-se como um momento presente<sup>8</sup>.

Ao falar sobre a Paris de Baudelaire, Benjamin ressalta os projetos urbanísticos de Haussmann que destruíram a antiga cidade paulatinamente durante o século XIX e que redesenharam a paisagem urbana no interstício do segundo império, sob ordens de Napoleão III, visando à higienização do ambiente citadino em um ambicioso projeto de reurbanização. Portanto, o que marca a transição do antigo para o moderno é, justamente, a transformação contínua do espaço urbano, de suas funções e suas características, redesenhando os contornos da cidade de acordo com as necessidades impostas pela marcha do progresso. É importante, ainda, ter em vista que o processo de modernização e urbanização descrito ocorre por uma decisão unilateral, impondo aos habitantes um rompimento brusco, e, até mesmo, violento com a paisagem afetiva da cidade. Tendo esses fatos no horizonte de experiências do parisiense do séc. XIX, podemos dizer, a partir disso, que a violência das transformações espaciais é uma importante marca para a transição antiguidade/modernidade da qual fala Benjamin.

Nesse sentido, Marshall Berman reflete sobre o longo processo de urbanização ao qual Nova Iorque foi submetida no séc. XX, de 1930 até os anos finais da década de 1960. O projeto capitaneado por Robert Moses transformou a metrópole americana de maneira radical, tal como foi o processo ocorrido em Paris; sobre isso, Berman observa que “entre os muitos símbolos com que Nova Iorque contribuiu para a cultura

---

<sup>8</sup> Janus Bifronte: deus do passado e do futuro, representado tendo dois rostos, um na frente e outro atrás de sua cabeça, podendo, desse modo, ver os dois tempos diferentes, sendo um deus dos limiares. A modernidade, nesse sentido, pode ser vista dessa maneira, uma vez que se coloca na fronteira entre uma vontade de futuro e a permanência do passado.

moderna, um dos mais notáveis, nos anos recentes, foi a imagem da ruína e da devastação moderna” (1986, p. 274), ou seja

muitas de suas estruturas urbanas mais marcantes foram planejadas especificamente como expressões simbólicas da modernidade (...) O impacto cumulativo de tudo isso é que o nova-iorquino vê-se em meio a uma floresta de símbolos baudelairiana. A presença e a profusão de tais formas gigantescas fazem de Nova Iorque um local rico e estranho para viver” (Berman, 1986, p. 272-273)

As transformações arrasadoras que moldaram o horizonte urbano, criando os ícones arquitetônicos e urbanísticos da época, tais como o Empire State Building e o Central Park, assentam uma imagem ambígua, símbolo dos conflitos da modernidade. A ideia dos perigos urbanos também pode ser encontrada em Berman, que segue tecendo o panorama desta cidade nova, que se ergue sobre as ruínas deixadas pela marcha do progresso

Mas também tornam um lugar perigoso, pois seus símbolos e simbolismos estão em infatigável conflito uns com os outros, em busca de sol e de luz, trabalhando para eliminar-se mutuamente, desmanchando a si próprios e aos outros no ar. Nova Iorque é, pois, uma floresta onde os machados e as motoniveladoras estão em constante funcionamento e os grandes edifícios em demolição permanente; onde bucólicos evadidos enfrentam exércitos fantasma e *Love's Labor's Lost* interage com *Macbeth*; onde novos significados estão sempre brotando e caindo das árvores construídas (Berman, 1986, p. 273)

Estas imagens de conflito e ambivalência povoam o imaginário moderno e cristalizam a ideia do caos urbano que remete, de certo modo, a uma simbólica do mal, uma vez que a metrópole é, sempre e cada vez mais, um ambiente antinatural e hiperestimulante. Além disso, podemos pensar em relação às afetividades investidas no espaço, já que a constante alteração da paisagem urbana rompe, de maneira abrupta com a memória e a identidade de grupos sociais em circulação nesse ambiente urbano, tal como Benjamin analisa em seus ensaios críticos sobre Baudelaire e a modernidade. Assim, o fenômeno da metrópole (em constante transformação) como expressão moderna é um importante tema sobre o qual necessitamos refletir.

Podemos perceber que o elemento espacial urbano, da maneira como se apresenta aos seus habitantes, impacta o espírito da época, tal como transparece na

obra de Baudelaire, para Benjamin, a cidade é um ambiente que se constitui como um espaço de ambivalências, cuja expressão do conflito pulsante entre civilização e barbárie se dá por meio das fachadas dos monumentos públicos que servem como documentos de cultura e da barbárie humana (Benjamin, 2018, p. 13), como este define em suas teses *Sobre o conceito da História*. Referimo-nos, por exemplo, às fachadas que vão sendo alteradas com o transcorrer das décadas nos projetos urbanísticos de modernização ou em reconstruções forçadas por causa de catástrofes naturais e/ou conflitos bélicos, como falaremos mais adiante do caso de Berlim nos anos que se sucederam à II Guerra Mundial. Nessa perspectiva, a paisagem urbana, tal como um corpo humano, guarda cicatrizes que expressam a potencialidade da barbárie. Essa temática da cidade como um ambiente de ambivalências, onde as ruas oferecem determinados perigos é uma temática comum nos textos aos quais nos dedicamos a um exercício interpretativo neste estudo e os liga, de certo modo, às observações filosóficas de Walter Benjamin, bem como a uma herança literária que remete, ambos os romances, a Charles Baudelaire e Franz Kafka, autores que souberam captar em suas épocas o espírito urbano e as nuances do tempo histórico em suas obras, bem como o caráter mítico da metrópole moderna como labirinto, sobre o qual Benjamin sugere o seguinte:

O primeiro arcano de que ela dispõe é, assim, o aspecto mítico da grande cidade como labirinto. A este se associa, obviamente, uma imagem do Minotauro que está no seu centro. O decisivo não é o fato de ele provocar a morte ao indivíduo. O decisivo é a imagem das forças mortíferas que ele encarna. E também isso é novo para o habitante das grandes cidades. (Benjamin, 2021, p. 186)

Neste excerto no qual Benjamin discorre sobre a prostituição nas grandes metrópoles, temos uma interessante imagem para pensar a relação do espaço com uma presença simbólica do mal. Ou seja, o mal ao qual nos referimos pode ser tanto um agente de natureza simbólica/mítica, ou, como preferimos argumentar, o fator humano presente e massificado nas metrópoles, potencializado pela precariedade das relações sociais e econômicas em seu constante atravessamento pela ideia de progresso imposta por um capitalismo predatório e em crise. Este pode ser lido como um agente corruptor que modifica o espaço ao redor, dando à cidade o caráter labiríntico que lhe caracteriza e, assim, evocando o mal pela via desta imagem proposta por Benjamin. Com isso:

Fala-se de “presença de espaços urbanos” porque não se trata apenas de descrever ou representar cidades, mas de compor, na obra, um mosaico de imaginários, os quais são necessariamente de natureza social. Para o escritor, que também se assume como viajante, arquiteto, urbanista, cronista, o espaço social jamais é opaco, jamais se oferece como livro já escrito, de leitura pré-determinada. Todo texto urbano é passível de interferência por parte de quem o vivencia: texto continuamente reescrito. O espaço social também não é transparente, como folha de papel em branco, texto não escrito, submetido aos caprichos da subjetividade de quem o observa.

Proporcionando na obra a vivência de diferentes graus da tensão moderno/arcaico, o escritor revela, por intermédio de visões urbanas, posicionamentos críticos. Arquitetando localidades e itinerários no campo literário, dissemina, pela negativa ou não, ideais de cidade, ou seja, de formulações possíveis do vínculo entre ser humano e espaço social. (Brandão, 2013, p. 157)

Walter Benjamin, tendo como parâmetro a obra de Baudelaire, propõe uma leitura da metrópole pelo viés do progresso técnico, capturando os males sociais causados e potencializados pelo capitalismo, inscritos nos espaços de vivência pública sob a forma dos variáveis perigos oferecidos pelas ruas: banditismo, trânsito desregulado de pedestres, carruagens e, mais tarde, automóveis. Com isso, as tensões entre a civilização (moderna) contrasta com o arcaico e a desordem. Nesse contexto, a realidade material da cidade, como *texto urbano*, revela questões, tais como a luta de classes, que atravessam e moldam os espaços e as vivências que neles se dão como matéria social.

Dessa forma, podemos retornar às questões relativas a essa herança kafkiana a partir de duas obras emblemáticas do autor tcheco, famosas por uma profunda elaboração do espírito da época, são elas a novela *Na colônia penal* (1919) e o romance póstumo *O processo* (1925). Nestas narrativas, Franz Kafka expõe com uma capacidade quase profética o absurdo das décadas que viriam. *Na colônia penal* é, por exemplo, uma narrativa cuja ambientação se dá em uma ilha remota onde um método de execução cruel e elaborado é utilizado contra os contraventores. No contexto geral deste conto de Kafka, um visitante estrangeiro é convidado ao testemunho da execução de um condenado, através de uma máquina que inscreve o dispositivo legal violado no corpo da vítima até sua morte. A história explora temas como justiça, poder e a natureza da punição de maneira perturbadora, criando uma atmosfera opressiva e absurda<sup>9</sup>. Em *O processo*, por sua vez, os labirintos da cidade

---

<sup>9</sup> Gonçalo M. Tavares parece evocar essa novela de Kafka em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, com Moébius, o dono do Hotel, que tem em suas costas a palavra *judeu* tatuada em

e do sistema jurídico se confundem à medida que Kafka nos apresenta um mundo burocrático e opressivo, no qual um homem, Josef K., é acusado de um crime indefinido e submetido a um julgamento absurdo. Em linhas gerais, a obra de Kafka pode ser vista como um espelho da modernidade por capturar as angústias e as incertezas de uma época marcada por grandes transformações sociais, políticas, tecnológicas e espaciais. O autor expõe, desse modo, o grotesco e o *nonsense* de uma realidade delirante ao explorar temas tais como a alienação, a burocracia e o disparate sistêmico do capitalismo. Kafka reflete sobre a condição humana e a relação com o mundo que nos cerca por meio de retratos que expõem o lado problemático da modernidade e de suas inovações sociais e tecnológicas. Além deste caráter de espelhamento presente nas narrativas do autor, podemos observar a relação que se coloca entre barbárie e civilização, ou seja, como esses conceitos aparentemente opostos existem como avesso de um mesmo objeto.

Essa relação de Kafka com as ruínas da modernidade pode ser entendida até mesmo sob um ponto de vista biográfico que, assim como Baudelaire, se constituiu como um aspecto importante de sua produção literária. Os hiperestímulos das metrópoles modernas perpassam a produção do autor e se refletem em sua obra como uma síndrome, logo, podemos dizer que, ao menos para Kafka, havia uma ligação entre os termos *cidade* e *doença* assim como para Benjamin havia uma correlação entre o espaço urbano e o mal como potência<sup>10</sup>. Hanns Zischler, em *Kafka vai ao cinema*, estabelece essa conexão presente no pensamento do escritor tcheco, recorrendo a uma série de registros que propõem uma interpretação da vida e obra de Kafka pelo viés do cinema e de sua importância para este. Segundo Zischler:

A circulação acelerada (...) ameaçava tornar-se uma agonia para o turista, caso ele se expusesse à metrópole de maneira muito irrestrita. Kafka relacionou diretamente sua furunculose com a dor francamente corporal de ser esmagado por Paris. A cidade o exasperava, e ele ficou à sua mercê, tal como o prisioneiro de *Na colônia penal* é submetido à máquina de tortura grafológica que faz inscrições em seu corpo. (Zischler, 2005, p. 34-35)

---

diversas línguas.

<sup>10</sup> Para Benjamin, “seja qual for a pista que o *flâneur* siga, todas levarão a um crime” (Benjamin, 2021, p. 43). Assim, a ideia de uma multidão que dissolve as identidades na grande metrópole sugere a desinibição para o crime, a imagem da cidade como ambiente de proteção coletiva do medieval se subverte e o *flâneur* surge como uma figura própria deste cenário, cuja função (informal) é investigar, tal como o faria um detetive.

Zischler fala, neste excerto, sobre um episódio de adoecimento vivido por Kafka em uma viagem à Paris, episódio atribuído pelo escritor ao fatigante ritmo acelerado da metrópole francesa, uma vez que “Paris desfazia-se em não lugares, entroncamentos, estações de metrô, intensidades puras, geradas pela aceleração mecânica. Kafka, sempre prontamente afetado pela “mais nova tecnologia”, sentiu fisicamente essas turbulências inusitadas” (Zischler, 2005, p. 33). Se Baudelaire trouxe para sua obra as imagens grotescas e o vocabulário ordinário das ruas parisienses, Kafka inscreve essas ruas, simbolicamente, em seu corpo e em sua literatura, evidenciando os efeitos da experiência vertiginosa de um mundo em constante transformação e movimento. Dessa experiência vivida em Paris, surge a necessidade de escrever *Na colônia penal*, como registro da experiência de uma modernidade essencialmente urbana e ilógica. Em resumo, em sua obra, a ideia de *progresso* surge como sintoma da modernidade e alinha-se à definição benjaminiana de que o *progresso* não é um movimento linear e ascendente, mas, sim, um processo marcado por rupturas (muitas vezes violentas), perda de tradições e, sobretudo, por catástrofes. Dessa forma, o caráter labiríntico do progresso aparece na obra de Kafka como uma espécie de vertigem da modernidade.

Instantaneamente, pensemos em Freud e o problema da falta de beleza como fator impactante na psique (2011, p. 37). Como eco dessa constatação freudiana, podemos evocar, mais uma vez Marshall Berman, que em suas *notas sobre o modernismo em Nova Iorque*, dirá que:

Com demasiada frequência, o preço da modernidade crescente e em constante avanço é a destruição não apenas das instituições e ambientes “tradicionais” e “pré-modernos”, mas também – e aqui está a verdadeira tragédia – de tudo o que há de mais vital e belo no próprio mundo moderno. (Berman, 1986, p. 279)

Em um último exemplo, vejamos o caso da reforma urbana de Pereira Passos, no Rio de Janeiro (1902-1906) que inspirada no projeto de Haussmann, redesenhou o perfil da capital carioca, preparando a cidade para o novo século (séc. XX), sem, no entanto, se preocupar com a preservação de locais de memória. Podemos refletir até mesmo sobre questões identitárias, visto que em seu projeto, Passos privilegiou a adoção de uma arquitetura de modelo europeu buscando aburguesar a paisagem urbana tendo como parâmetros Paris e Londres, nesse processo. O viés colonial, desse modo, se impõe como legado da reforma urbana de Pereira Passos, além da

importante questão da moradia, uma vez que tal reforma demandou o deslocamento de moradores de áreas centrais para regiões de morro, iniciando o processo de favelização que hoje impacta a paisagem material e social do Rio de Janeiro. Embora este não seja um ponto sobre o qual esta dissertação se debruce, lançar um breve olhar a este exemplo nos ajuda a compreender a formação da metrópole moderna e suas reverberações em termos sociais, culturais, políticos e econômicos na formação de um paradigma contemporâneo marcado por incertezas e pelo medo.

No contexto próprio aos nossos objetos de estudo, a modernidade, dessa forma, pode ser entendida como um período caracterizado pela confiança no progresso, na racionalidade e na universalidade, valores herdados do iluminismo. O *pathos* moderno, se assim podemos dizer, se enraíza em uma crença na objetividade, na autoridade do conhecimento científico, na ideia de uma verdade totalizadora da experiência humana e no cosmopolitismo. O Modernismo, uma das expressões artísticas desse período, manifesta essas convicções ao buscar a inovação e a ruptura com as formas tradicionais de arte, ao mesmo tempo em que mantém uma fé em algum tipo de ordem subjacente, mesmo que essa ordem seja difícil de alcançar.

Os dois romances que formam o *corpus* desta pesquisa trabalham questões relativas à memória e à identidade de personagens em função do espaço pelo qual circulam. Em termos de pertencimento étnico, o romance de Modiano deixa claro que Dora Bruder é uma jovem judia, enquanto o romance de Tavares deixa esta questão no subtexto. Podemos refletir sobre o estereótipo consolidado no imaginário europeu a respeito do judeu pequeno burguês no início do século passado, visto como “o arquétipo do cosmopolita, destruidor dos valores nacionais” (Rabinovitch, 2004, p. 34), visto como estrangeiro mesmo sendo elemento integrante e contribuinte da sociedade na qual se fazia inserido. Em *Dora Bruder*, essa identidade cosmopolita será trabalhada em termos mais detalhados, aludindo à origem familiar de Dora cujas raízes remontam ao Leste europeu, mas, ao mesmo tempo, ao pertencimento que se cria entre essas pessoas e a França. Isso põe em questão a relação entre a modernidade, e seus valores nacionalistas e a desconfiança a respeito dessas identidades nacionais.

Nos romances sobre os quais refletimos nessa dissertação, as questões referentes ao território se dissipam em favor de uma perspectiva mais ampla, que quebra a fronteira do nacional. Pensemos no caso do romance de Gonçalo M. Tavares, por exemplo, que se afasta dos problemas de Portugal, de uma identidade

portuguesa e de temas próprios da tradição literária de seu país para narrar o estrangeiro e seus problemas. Podemos refletir sobre a atuação leniente de Portugal sob o regime salazarista em relação à Alemanha nazifascista, ou no longo histórico de conflitos entre portugueses e judeus que remonta a 1496 e ao Édito de expulsão, promulgado por D. Manuel I. Com isso, ao dar forma à memória da *Shoah* pela narrativa, o romance de Tavares, mesmo se afastando do território lusitano, ainda narra, indiretamente, problemas que também são próprios dessa conjuntura portuguesa. Logo, podemos ver aí a persistência do passado como constante reelaboração narrativa.

Ainda em tempo, o *corpus* desta pesquisa concentra-se em objetos provenientes de nações que foram potências colonialistas. França e Portugal, que mantiveram vastos impérios coloniais, exploraram territórios nas Américas, África, Ásia e Oceania até meados do século XX. Da mesma forma, a Alemanha, país sobre o qual estas narrativas falam direta ou indiretamente, possui um passado colonial que se estendeu do século XIX ao final da Primeira Guerra Mundial. Países, estes que, no entanto, não se limitaram à colonização de territórios, mas também impuseram uma colonização de corpos e mentes, utilizando mecanismos coercitivos cujos efeitos ainda podem ser observados na contemporaneidade. Desse modo, os elementos intra e extratextuais que conectam nossos objetos de estudo não são poucos e oferecem diversas possibilidades de análise.

Em suma, os ideais da modernidade, de um viés contestador e fragmentário, buscam escovar a história a contrapelo (Benjamin, 2018, p. 13), revisando os discursos oficiais, por meio da arte. Nossa intenção com esta pesquisa é refletir sobre a contemporaneidade em função de um pressuposto moderno, não julgando ser possível ter o olhar aguçado o suficiente para diagnosticar uma época vivendo em seu interior. Porém, em termos estéticos, podemos pensar nossos objetos como artefatos discursivos que se alimentam desse contexto histórico, das suas inquietações e de uma extensa rede discursiva para se constituírem a si próprios como objetos de nosso tempo, mas que buscam falar tanto do passado, como do futuro a partir do ponto de vista de um presente que já começa a se afastar de nós.

### 1.3 A METRÓPOLE COMO PAISAGEM DO MEDO

Desde a antiguidade, a literatura é povoada de imagens ambíguas do espaço urbano, essas imagens nos colocam perante a relação com o outro na abertura pública das ruas e praças, e, por conseguinte, faz com que tenhamos que enfrentar a aflição de não saber o que este outro pensa ou quais suas intenções. Nesse sentido, a cidade como espaço de troca pode representar um ambiente essencialmente perigoso, no qual atos de violência são uma probabilidade que requer do transeunte uma capacidade, por assim dizer, premonitória. Pensemos, por exemplo, nas cidades bíblicas: Babilônia, a maior cidade da antiguidade, é retratada nas escrituras judaico-cristãs como uma aglomeração confusa de edificações residenciais, ruas, palácios e monumentos (Kuster & Pechman, 2007, p. 603), ou seja, cristalizando no imaginário de boa parte da humanidade a imagem de um lugar de perdição. Ainda nesse contexto, temos Jerusalém como contraponto espiritual de Babilônia, ainda que, espacialmente, pouca coisa diferencie uma da outra. Dessa forma, cidades concebidas com um mesmo propósito, o da proteção, assumiram diferentes significações no imaginário ocidental quando retratadas pela literatura, evidenciando os diferentes modos de representação e as necessidades político-ideológicas motivadoras desses retratos verbais.

Podemos, ainda, pensar a forma como as cidades da antiguidade se configuravam, ou seja, na distribuição dos seus espaços físicos e as funções sociais e políticas reservadas a cada ambiente para refletir sobre a lenta transição da *polis* grega e a *urbs* romana, da antiguidade, para a cidadela murada, do medievo, até a metrópole moderna/contemporânea, marcadas por ambiguidades em suas representações e imagens que evocam um perigo constante. Resumidamente, considerando a função da *acrópole* na *Polis* grega, podemos perceber que há nela um evidente viés de separação entre as diferentes estratificações sociais. A *acrópole*, com suas funções religiosas e administrativa funcionava no mesmo princípio da cidadela fortificada da Idade Média e antiguidade, apartando a elite dos restantes e fornecendo segurança apenas para esse seleto grupo de aristocratas contra os agentes externos e internos que poderiam, de algum modo, oferecer-lhes risco. Um bom exemplo dessa função defensiva das cidades altas e fortificadas pode ser encontrado na *Ilíada*, de Homero, que retrata Tróia como uma cidade murada capaz de resistir por anos ao assédio militar grego, isolando os de dentro de toda comunicação com aqueles que

permanecem fora da fortificação. Assim, podemos pensar como se constrói no imaginário coletivo a imagem da cidade como um local duvidoso, no qual forças conflitantes entram em choque. Essa concepção da cidade como um ambiente potencialmente perigoso ganha força especialmente com o advento da modernidade e a industrialização que resultam no inchaço populacional das cidades europeias.

As cidades, enquanto espaços políticos, evoluíram concomitantemente ao desenvolvimento social e tecnológico da humanidade. Como uma de nossas principais criações, enquanto seres essencialmente políticos, esses espaços emergem como figuras recorrentes na literatura e nas artes em geral, notadamente a partir do Romantismo. As transformações políticas e econômicas desse período impulsionaram o êxodo rural, concentrando populações nos centros urbanos, com os acelerados processos de industrialização, que intensificaram o crescimento das cidades europeias ainda com características medievais no século XVIII e, com isso, culminando em um renascimento urbano. Essa transformação resultou nas metrópoles contemporâneas, impulsionadas pelo êxodo rural que inaugurou a modernidade.

Nesse contexto, o adensamento urbano, caracterizado pelo tráfego intenso de pessoas e veículos, somado à proliferação de construções sem regulamentação, delineou um cenário de caos. Embora esse panorama seja menos presente nas cidades do primeiro mundo, ainda persiste em muitos centros urbanos de países periféricos. Diante dessa complexidade, surgiu a necessidade de planejamento, buscando mitigar os riscos inerentes aos grandes centros. Implementaram-se, então, medidas como o alargamento e a iluminação de vias públicas, o estabelecimento de normas para edificações e a criação de instrumentos como os códigos de zoneamento, que, por meio de limitações e restrições, reconfiguraram o perfil das cidades, como já vimos nos exemplos citados anteriormente das reformas de Haussmann, Moses e Pereira Passos. Ademais, a elaboração de regras de trânsito visou regulamentar o fluxo de veículos e pedestres para a criação de um espaço mais coeso e ordenado, refletindo os ideais de ordem e higiene espacial da burguesia ascendente.

Com isso, a concepção da cidade como um espaço ruidoso, caótico e perigoso engendrou a imagem do "inferno urbano", revelando a tensão entre o progresso técnico e econômico da sociedade e a busca pelo bem-estar social.

No campo histórico e político, podemos pensar o espaço urbano como aquele em que as grandes decisões são tomadas, ou, também, espaços de experimentação de políticas que visam a higienização social. No contexto deste estudo, veremos que as obras analisadas funcionam a partir da representação do espaço urbano como uma extensão temporal e territorial dos campos de concentração do III Reich. A cidade concebida nesses termos, no entanto, não é apenas uma criação literária, mas esteve no núcleo da política de ocupação territorial da Alemanha nazista, pois, uma vez que houve a necessidade do *Lebensraum*<sup>11</sup>, ou seja, de uma geopolítica que pensasse em um *espaço vital* germânico, é válido dizer que, anexo a este espaço, existiu a necessidade de um ambiente próprio aos que fossem destinados à função de servos desses poucos privilegiados da elite ariana. Deste contexto surgem os *Lager*, os campos onde milhares foram submetidos ao trabalho desumanamente forçado e ao extermínio. Assim, a ideia de uma *acrópole* pode ser encontrada no núcleo da metrópole, nos remetendo ao movimento cíclico descrito por Benjamin, do qual falamos anteriormente, no qual a ideia de metrópole contém em si a antiguidade e a modernidade como potencialidades ou pulsões, agregando as diferentes configurações que as cidades assumiram ao longo dos séculos.

Para Giorgio Agamben, “as distinções políticas tradicionais (como aqueles entre direita e esquerda, liberalismo e totalitarismo, privado e público) perdem sua clareza e sua inteligibilidade, entrando em uma zona de indeterminação logo que o seu referente fundamental tenha se tornado a vida nua” (Agamben, 2007, p. 128). O conceito de vida nua, em Agamben, refere-se ao elemento biológico da vida, ou seja, sua redução à dimensão natural em separação da vida política (bíos). Na modernidade, o poder soberano coopta essa vida de maneira instrumentalizada, expondo-a à violência e à morte impune, como no estado de exceção e nos campos de concentração que surgem como paradigma da excepcionalidade. No que se refere a indistinção política em seus termos tradicionais, podemos pensar sobre o conceito geográfico de limite em relação às cidades. Desse modo, a distinção entre dentro e fora dos limites da cidade pode ser excluído e, com isso, os campos de concentração concebidos como espaços de exceção além, à parte, dos limites da cidade, são, por

---

<sup>11</sup> Conceito geopolítico cunhado pelo etnólogo e geógrafo alemão Friedrich Ratzel (1844-1904), o qual pode ser definido como um espaço vital do qual uma nação precisa predispor para se desenvolver com autossuficiência econômica, promovendo uma existência segura para seus cidadãos. Em outras palavras, o termo busca definir um território nacional inalienável e necessário para fins de sobrevivência como Estado soberano no campo político internacional.

estas, incorporados. Para Agamben, “devemos aprender a reconhecer as metamorfoses e os travestimentos” (2007, p. 129) do campo como um lugar fora da normatividade jurídica e como um índice velado que influencia a sociedade moderna em sua constituição em termos de instituições e espacialidades.

Se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na conseqüente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção, **deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura**, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e **qualquer que seja a sua denominação ou topografia específica**. Será um campo tanto o estádio de Bari, onde em 1991 a polícia italiana aglomerou provisoriamente os imigrantes clandestinos albaneses antes de reexpedi-los ao seu país, quanto o velódromo de inverno no qual as autoridades de Vichy recolheram os hebreus antes de entregá-los aos alemães; tanto o *Konzentrationslager für Ausländer* em Cottbus-Sielow, no qual o governo de Weimar recolheu os refugiados hebreus orientais, quanto as *zones d'attente* nos aeroportos internacionais franceses, nas quais são retidos os estrangeiros que pedem o reconhecimento do estatuto de refugiado. Em todos estes casos, um local aparentemente anódino (como, por exemplo, o Hotel Arcades, em Roissy) delimita na realidade um espaço no qual o ordenamento normal é de fato suspenso, e que aí se cometam ou não atrocidades não depende do direito, mas somente da civilidade e do senso ético (...) (Agamben, 2007, p. 181 – **grifo nosso**)

Com base no que Agamben define como espaços excepcionais, destacado nos grifos, e diante dos quais devemos admitir a existência de um campo, podemos pensar no contexto dos nossos objetos de estudo que as cidades, Paris e Berlim, tal como são retratadas existem como realidade espaciais nas quais o campo de concentração ecoa no tecido urbano pela existência de um estado de exceção em pleno vigor. Nossa suposição inicial, dessa forma, é amparada pela leitura que Agamben faz da modernidade, vendo no centro dos espaços públicos das cidades contemporâneas, ainda em vigor, as relações que produzem a vida nua, tal como no contexto dos estados totalitários do século XX, logo “o campo, e não a cidade, é hoje o paradigma biopolítico do Ocidente” (2007, p. 187).

O historiador Ben Wilson, em seu livro recém-publicado no Brasil, discorre brevemente a propósito do processo da ocupação alemã à cidade de Varsóvia, na Polônia, expondo, em linhas gerais, esse pensamento predominante da política expansionista do III Reich e a necessidade de conceber os territórios ocupados como campos de concentração. Logo, a cidade é posta sob uma condição de anomia social,

com a destituição do direito de cidadania à determinados grupos que são lançados no mais puro estado de indeterminação. Vitimando mais a uns do que a outros com essas exclusões paulatinas dos direitos civis e humanos implementados nos territórios ocupados. Varsóvia, desse modo, torna-se o modelo de uma “cidade-prisão” (Wilson, 2024, p. 310) que se repetirá de maneira semelhante em outros territórios ocupados e, nesse sentido, o autor segue:

(...) Dentro dessa prisão urbana, havia outra muito, muito pior. Nos meses que se seguiram à ocupação, as autoridades alemãs impuseram o trabalho forçado a uma comunidade judaica de 400 mil indivíduos, obrigando-os a limpar os destroços dos bombardeios; suas poupanças foram confiscadas, e cerimônias religiosas coletivas, proibidas. (Wilson, 2024, p. 310)

Com isso podemos perceber que a lógica concentracionária sempre existiu no pensamento político-espacial nazista, mas se aplicava de maneira mais contundente a determinadas parcelas da população. Dessa forma, “a Europa Ocidental experimentou o inferno urbano a partir de 1940” (Wilson, 2024, p. 311), uma vez que se concebe, metaforicamente, o país como um grande campo em constante estado de exceção que vai se compartimentando em campos cada vez menores dentro de um maior. Esse pensamento de entabulamento de espaços cada vez mais excepcionais, aos quais os romances que estudamos recorrem, será, também, refletido na *forma* como essas obras se constituem.

Em termos históricos, podemos argumentar que aquilo que se operou nesse dado contexto foi uma guerra ao modo de vida urbano, encarado como degenerado e inadequado à ideologia que se pensava implementar por meio de tal regime político. A vida urbana nas metrópoles europeias deveria ser suprimida com a destruição obstinada de bens culturais e com o silenciamento da intelectualidade e da classe artística dos territórios ocupados. Em suma, para destruir as cidades, mais do que a devastação material promovida pelos bombardeios e tanques de guerra, era necessária a supressão da cultura como um todo a partir de uma campanha de constante terror por meio da violência e da opressão das autoridades colaboracionistas instituídas pela ocupação.

Se na modernidade a cidade é pensada como um ambiente perigoso, como expõe Benjamin a partir da obra de Baudelaire, no caso das metrópoles da contemporaneidade, podemos pensá-las a partir do conceito de paisagem do medo.

Especialmente, se levamos em consideração o contexto histórico do III Reich que traz estes espaços para dentro de um estado de exceção. Segundo Yi-Fu Tuan:

As paisagens do medo não são situações permanentes da mente, ligadas a segmentos imutáveis da realidade tangível; nenhum esquema atemporal pode simplesmente englobá-las. Por isso é necessário abordar as paisagens do medo tanto da **perspectiva do indivíduo** quanto **do grupo**, e colocá-las, ainda que sob a forma de tentativa, em um **marco histórico**. (Tuan, 2005, p. 15 – **grifo nosso**)

Disto posto, surge a necessidade de estabelecer um recorte temático e histórico para o estudo da paisagem urbana em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, romance de Gonçalo M. Tavares, e em *Dora Bruder*, romance de Patrick Modiano. Desse modo, encaramos as cidades de Berlim e Paris, onde estes romances são, respectivamente, ambientados, como verdadeiras paisagens do medo, uma vez que no romance de Tavares, Berlim recorda a II Guerra Mundial e a *Shoah* em suas ruas semidestruídas e não-nomeadas e nos espaços íntimos, sob uma perspectiva distópica. Modiano, por sua vez, retrata Paris em diferentes momentos: em um primeiro, a cidade encontra-se sob o domínio nazista (na cidade que é rememorada); já no segundo, o presente da narração, os espaços públicos e privados da cidade, evocam as vítimas e, tal como estas, começam a desaparecer com o ritmo do progresso urbano imposto pela marcha do capital com a ressignificação que apaga gradualmente esses lugares da memória e da paisagem. A aniquilação desses espaços é, conseqüentemente, análoga ao esquecimento e uma aniquilação completa das vítimas parisienses da maquinaria de morte e do terror do III Reich.

Se “a maior ameaça, aquela que se destaca em uma cidade, são as outras pessoas. A malignidade permanece como atributo humano, não mais atribuído à natureza” (Tuan, 2005, p. 16). Desse modo, a impessoalidade da multidão sem nome e sem rosto das ruas desfaz qualquer inibição daqueles que se dispõem ao mal e, dessa maneira, no contexto da ocupação, o encorajamento pelas autoridades do Reich cria uma cultura denunciante que recompensa aqueles que expõem os *inimigos do estado* nas ruas, nas suas casas, no trabalho, etc.; logo, a experiência da alteridade, neste dado momento histórico retratado pelos romances, torna-se essencialmente prejudicada. É claro que no romance de Tavares, que se passa no pós-guerra, o perigo dos campos de concentração já pode ter sido superado, mas a cultura do medo incutida naqueles anos ainda se mostra nas personagens como uma

espécie de estresse pós-traumático que lhes prende em um ciclo de repetições aparentemente interminável. Paris, por outro lado, como retratada por Modiano, reelabora esses traumas dando vazão a uma necessidade memorialista, para restituir as vítimas anônimas à História por meio de um resgate, mesmo que simbólico, que se constitui pelo esforço investigativo e enunciativo de um narrador que luta contra um ameaçador esquecimento institucionalizado.

Neste estudo das paisagens urbanas, nos deparamos com dois modelos muito distintos: a cidade devastada, Berlim, e a cidade ocupada/sitiada, Paris. Ambas, marcadas por um profundo abandono da normatividade jurídica, o que se expressa pela impossibilidade de uma representação qualquer de segurança. Dadas as suas condições de produção muito próximas, esses romances são marcados pelo ceticismo, bem como pela fragmentação das personagens, do espaço e do tempo, refletindo valores estéticos da contemporaneidade.

No que se refere a este caráter fragmentário, podemos refletir sobre algo que já propusemos em outro momento, mas que podemos elaborar melhor agora. A identidade dessas personagens se faz fragmentária nos seguintes modos: Em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, Marius, o protagonista, é um sujeito cuja idade, nome, profissão, nacionalidade, etnia, ou seja, os dados básicos da composição identitária são omitidos na narração. Dele sabemos apenas a sua condição de fugitivo (de que? de quem? para onde?) que vaga pelas ruas de Berlim durante os anos da reconstrução. Ele, Marius, pode ser um fugitivo de guerra ou pode ser, igualmente, um judeu sobrevivente no longo e confuso processo de repatriação após a libertação dos campos de concentração. Hanna, coprotagonista, igualmente, apresenta-se como uma personagem profundamente fragmentada, pela condição de ser duplamente sobrevivente, como veremos no capítulo analítico que se dedica a este romance. Já em *Dora Bruder*, Dora é uma judia que estuda em um colégio interno católico dirigido por freiras. Seu retrato literário é composto pelo narrador-autor de modo que a representa com uma imagem dotada de uma aura fantasmática, que se furta ao contato. Além disso, é importante refletir sobre a questão da nacionalidade de Dora: francesa de nascimento, mas filha de pais estrangeiros originários do leste europeu, o que faz com que Dora Bruder e sua família estejam especialmente vulneráveis em relação à perseguição promovida pelas autoridades francesas e alemãs da ocupação, dado o seu estado precário em termos de uma identidade nacional e direitos decorrentes da cidadania.

O espaço, em cada romance, fragmenta-se em múltiplas categorias, exigindo uma análise singular, que respeite as especificidades de cada obra literária. Enquanto operador de leitura, ele influenciará, como elemento da ambientação, na produção de efeitos de sentido e na percepção de mundo das personagens. No caso da Berlim tauriana, concebida como zona de profunda indeterminação, o espaço urbano resultará em uma ambientação reflexa às personagens, composto como percepção subjetivada do terror urbano, das incertezas do contexto sócio-histórico retratado, desdobrando-se em categorias tais como: o espaço físico, o político e o psicológico. Paris, por sua vez, é representada pelo olhar do narrador-autor que confere à cidade os tons afetivos e, muitas vezes, sombrios. Podemos observar que há um desdobramento temporal da cidade marcado pelo tempo histórico: uma Paris de ontem e uma Paris de hoje, além de uma Paris real em oposição a uma Paris imaginada. Nesse sentido, a realidade que o narrador-autor pretende resgatar é como que manchada pela ficção. Ambas, no entanto, existem como espaços de indeterminação, são cidades labirínticas.

Considerando esta perspectiva de fragmentação das cidades, podemos compreender melhor o tempo. No romance de Tavares, a aparente anulação deste operador narrativo faz com que o tempo do narrador heterodiegético coincida com aquele que se faz sentir a partir da voz de Marius, quando este toma para si a narração. Em ambos os casos, parece se tratar de um tempo desrealizado, quase como se se tratasse de uma realidade ahistórica, ou, ao menos, o próprio tempo do trauma que se repete circularmente, acentuando a ideia **cidade-prisão**, uma vez que as personagens se deslocam pelas ruas de Berlim, mas parecem não conseguir sair dela. A ausência de marcos temporais claros e com datação fixa na contextualização de uma trama que se propõe como uma metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991, p. 22) apenas reforça esse caráter de um tempo traumático que opera em detrimento do tempo histórico. Já em *Dora Bruder*, o tempo se desdobra em dois: o tempo da narração e o tempo da narrativa funcionando de forma sincrônica e sobreposta. Os traumas históricos são trabalhados pela narrativa à medida que as cronologias avançam e se aproximam sem, no entanto, se cruzarem na enunciação.

De modo geral, o tempo como operador narrativo tem diferentes usos nos romances e aparece de maneira distinta em cada narrativa. Sendo mais singularizado no romance de Tavares e existindo mais como uma sensação de ausência; e de modo mais concreto e perceptível no romance de Modiano. Porém, em ambos os casos, os

romances parecem apontar para a forma como o tempo é caracterizado na *Tese XIV*, de Benjamin, para quem “a história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*jetztzeit*)” (Benjamin, 2018, p. 18). Este *Agora*, pensado por Benjamin, nos faz romper com a linearidade historicista e, assim, nos possibilita refletir a forma constelar do tempo e como este se caracteriza nesses dois romances pela sobreposição de *agoras* que se dilatam ou se contraem de acordo com a necessidade apresentada pela narração e pela percepção do leitor.

Esses movimentos de fragmentação nos colocam diante de uma sucessão de efeitos de indeterminação dos sujeitos, de desrealização tempo-espacial (Rosenfeld, 1973, p. 80) e desterritorialização, o que contribui para a sensação de constante *infamiliaridade* (Freud, 2021) com essas narrativas que parecem nos confrontar com uma espécie de *entre-lugar* formado pela fusão da realidade com o sonho e o delírio. Sendo assim, somos levados à questão central deste estudo: a paisagem como fator que influencia a composição das personagens. Desse modo, a paisagem urbana, dado o contexto de conflitos que é retratado, pode ser pensada como uma paisagem do medo:

A cidade é a tentativa mais ambiciosa do gênero humano para criar ordem física e humana. Porém, o sucesso foi e é confuso. A aglomeração de pessoas que pode gerar realizações também produz a ocasião para a violência e o caos. A fim de evitar a violência e prevenir o caos, os dirigentes poderosos e os governos têm criado paisagens de castigos medonhos. (Tuan, 2005, p. 206)

Paris, no contexto narrado por Modiano, é caracterizada pela opressão de um estado policial e, sendo assim, documentos próprios desse contexto, tais como inquéritos e depoimentos, aparecerão infiltrados na narrativa como parte de um exercício de polifonia e hibridismo, evidenciando o constante estado de exceção inserido na vivência cotidiana dos habitantes, com toques de recolher, e outros eventos próprios da lei marcial vigente na cidade ocupada. Por outro lado, na *Berlim em ruínas* de Tavares, a ausência de normatividade configura-se como parte de uma espécie de paisagem-castigo, imposta aqueles que transitam pelas ruas labirínticas e sem nome de uma cidade arrasada. A condição de violência é simbólica em Paris e perene em *Berlim*. Destarte, podemos perceber que o estado de exceção vigente nessas cidades se caracteriza, de um lado, por excesso de leis, e, do outro, pela

ausência delas, mas, em ambos os casos, expondo relações biopolíticas importantes que põem à luz a zona de indeterminação na qual estes espaços consistem.

Com efeito, a lógica concentracionária, que remonta a séculos no pensamento alemão, pode ser encontrada já no século XVII, sendo pensada mais no âmbito defensivo da cidade. Vejamos o que Tuan fala sobre isso:

Considere o provérbio *stadtluft macht frei* – “o ar da cidade torna a pessoa livre” – do final da Idade Média. Ele expressava a liberdade civil e política que um cidadão tinha em comparação com a vida restrita de um servo, mas também afirmava a maior segurança das posses e da pessoa do cidadão. **O morador da cidade, atrás de seus muros, tem menos a temer** de ataques de bandidos e exércitos do que o camponês isolado e desprotegido. Isso era verdade na Alemanha mesmo no século XVII, na época da Guerra dos Trinta Anos. (Tuan, 2005, p. 209-210 – **grifo nosso**)

Se refletimos sobre esse provérbio popular, citado por Tuan, podemos perceber que há uma familiaridade assustadora com o famoso lema dos campos de concentração de extermínio, *Arbeit macht frei* – o trabalho liberta, que podia ser encontrado, por exemplo, como letreiro sobre os portões de Auschwitz. Essa similaridade pode nos colocar diante da visão dicotômica entre *cidade* e *campo*<sup>12</sup>, no pensamento nazista. Se, por um lado, temos a cidade sendo um ambiente glorificado pela liberdade que proporciona ao indivíduo, como centro de produção de bens materiais duráveis e como lugar próprio de uma burguesia nascente, temos, por outro lado, a lógica concentracionária emergindo desses ambientes, uma vez que falamos de cidades muradas que, simultaneamente, isolam o perigo estrangeiro do lado de fora, e os seus perigos naturais para o lado de dentro, estabelecendo uma relação paradoxal entre essas duas instâncias espaciais. Como destacado na citação da Tuan, dentro dos muros da cidade há menos perigos em potencial, mas fica implícito um cerceamento das liberdades individuais. Nesse sentido, podemos argumentar que na lógica nazista operou-se uma mudança na forma como as cidades eram vistas. Instaura-se um sentimento profundamente anti-urbano no imaginário utópico do Reich. Se, durante a ascensão da burguesia alemã, o processo de urbanização da população era encorajado como forma de se opor à aristocracia proprietária das terras, durante os anos sob o nazismo essa lógica se inverte, em especial

---

<sup>12</sup> Aqui o termo *campo* é entendido como zona rural. Embora fique implícito na leitura, acreditamos que o melhor seja marcar esse sentido com o uso do *itálico* para diferenciá-lo em relação ao uso do mesmo termo para se referir aos campos de concentração.

considerando a colonização dos territórios do Leste. O *impulso para o leste* consistia em uma política de uso da imagem dos agricultores alemães como modelos de um colono perfeito. Estes seriam os responsáveis pela germanização dos territórios conquistados no leste europeu, cultivando a terra e difundindo a ideologia nacional-socialista entre os povos dominados. Este sistema pensado a partir dos *Völkish*, uma espécie de populismo rural, expressava um sentimento anti-urbano, marcado pela romantização de uma necessidade de retorno às raízes saudáveis e campestres como modo de vida do verdadeiro ariano em oposição à degenerescência da cidade.

Essa imagem deturpada da vida urbana como sendo essencialmente degenerada, um preconceito que se enraíza no pensamento alemão com as propagandas promovidas pelo Reich, reflete-se na composição espacial dos campos de concentração que são criados à imagem de uma cidade murada. Se outrora a cidade libertava, agora ela aprisiona e extermina. Dessa forma, o provérbio tem seu sentido subvertido, revelando que o ideal concentracionário já existia como embrião na formação das cidadelas da Alemanha do início da Idade Moderna. Este sentimento de contrariedade às cidades vivido nesse dado momento histórico, pode, então, estar nas bases da criação dos *ghetto* e dos *vernichtungslager* como partes integrantes de uma máquina de extermínio fundamentalmente urbana em sua forma e operação: possuindo ruas, alojamentos, fábricas, escritórios, um policiamento próprio, centros administrativos, entre outros elementos materiais que caracterizam uma cidade qualquer, porém, a partir de uma lógica invertida. Podemos pensar no sistema concentracionário como um elemento resultante do *lebensraum*, como o espaço vital e utópico, no imaginário nazista; assim, os campos, como espaço excepcional, refletem um espelhamento, propondo uma heterotopia, ou seja, nos termos de Foucault:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamento, espécies de utopia efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferente de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (...) (Foucault, 2009, p. 415)

Ou seja, no sentido do que é proposto por Michel Foucault como heterotopia, podemos pensar a realidade dos campos de concentração como sendo espelhamento invertido dos espaços urbanos. Assim, a imagem da cidade utópica, representada por uma Berlim redesenhada de acordo com o imaginário nazifascista, encontra sua imagem invertida na ideia do *lager* como espaço próprio daqueles que são destinados à servidão.

Mesmo dentro das cidades alemãs, como Berlim, por exemplo, havia um sentimento que se voltava contra uma visão convencional das cidades no sentido do urbanismo modernista em ascensão naquele contexto<sup>13</sup>. Dentro dos planos do ditador alemão, por exemplo, estava uma reconstrução de Berlim que visava suplantar a beleza de Paris. Porém, a arquitetura grandiosa do Reich, marcada pelo emprego indiscriminado de elementos neoclássicos e de uma inautenticidade que, muitas vezes, esbarrava no *kitsch*, proposta por Hitler e Albert Speer<sup>14</sup> poderia ser pensada mesmo como uma arquitetura prisional e opressora por causa de sua magnitude. Em vista disso, podemos evocar Tuan, novamente, que elabora esse tema da arquitetura como forma de exercício e demonstração de poder:

Os reformadores empenhavam-se e não poupavam gastos para construir prédios que acreditavam poder reeducar as criaturas caídas em desgraça ao regular o seu tempo e espaço até nos mínimos detalhes. A arquitetura foi exaltada como uma importante ciência moral (...) A grandiosidade exterior transmitia uma sensação de poder. (Tuan, 2005, p. 315)

Embora o autor nos fale sobre a arquitetura prisional e o pensamento vigente nos Estados Unidos do século XIX, podemos traçar alguns paralelos com o pensamento arquitetônico e urbanista na Alemanha nazista. Os projetos arquitetônicos do Reich são pensados como demonstrações de poder, com uma função simultaneamente didática e opressora, pois consistiam em projetos orientados

---

<sup>13</sup> Podemos citar o caso da escola de design e arquitetura Bauhaus que, após uma série de perseguições por parte do governo nazista, foi fechada por ordem governamental em 1933. Na década de 1920, os nazistas se opuseram à Bauhaus e a qualquer outro grupo que não se orientasse pelos valores proposto pelo Nacional Socialismo. Uma das propostas urbanísticas da escola era a transformação do espaço urbano privilegiando a funcionalidade, dessa forma o movimento é caracterizado por seus detratores como um braço do bolchevismo, por se opor aos ideais arquitetônicos e urbanísticos de tendências neoclassicistas adotados pela estética fascista.

<sup>14</sup> Albert Speer (1905 – 1981), exerceu os cargos políticos de Arquiteto Chefe e Ministro do Armamento durante o período em Adolf Hitler ocupou a chancelaria alemã.

para a promoção dos valores e ideologias de Estado e do Partido. Logo, os eixos norteadores da arquitetura e do urbanismo no período eram a ordenação e hierarquização espacial por meio de um nacionalismo de viés romântico que buscava uma retomada e a incorporação de elementos da arquitetura medieval e, sobretudo, clássica greco-romana. Esses projetos propunham a ampliação e a demarcação de modo eficaz dos espaços de segregação. Separando definitivamente os grupos étnicos em espaços de pertencimento, ou seja, por meio da criação de uma acrópole ariana, *Welthauptstadt Germania* (Germania, capital do mundo), que serviria ao objetivo de marcar os espaços previamente destinados aqueles que eram biologicamente superiores (de acordo com os ideais do regime) e aos outros, seus servos por direito.

**IMAGEM 01:** modelo do projeto urbanístico de Adolf Hitler e Albert Speer



Fonte: Bundesarchiv Bild146III-373, Modell der Neugestaltung Berlins (Germania)<sup>15</sup>

Dessa forma, Tuan segue:

---

<sup>15</sup> Disponível em:

[https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/en/search/?yearfrom=&yearo=&query=Bild\\_146III-373](https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/en/search/?yearfrom=&yearo=&query=Bild_146III-373)

(...) a heterogeneidade é também uma condição que incentiva o conflito. Durante sua história a cidade tem sido oprimida pela violência e pela ameaça constante do caos. Dentre os muitos intrincados temas desta história, merecem especial atenção os seguintes: conflitos violentos entre os cidadãos poderosos e a criação de uma fortificada paisagem do medo; perigo e ansiedade em relação aos estrangeiros no meio urbano; medo de anarquia e revolução, isto é, a queda de uma ordem estabelecida por massas inassimiláveis e incontroláveis; aversão e medo dos pobres, como uma fonte potencial de corrupção moral e de doença; e medo dos imigrantes pobres (Tuan, 2005, p. 252)

Na imagem acima (Imagem 01), podemos observar a maquete proposta para o projeto urbanístico da Capital Mundial, espécie de cidade administrativa do Reich, em Berlim. Poucos edifícios desse projeto chegaram a ser, de fato, construídos, mas o próprio modelo proposto por Speer dá a ver a dimensão opressora daquilo que se concebia como a cidade ideal. Pensada tendo como modelo a estética clássica, sobretudo romana, qualquer possibilidade de heterogeneidade se exclui de tal visão de mundo. Germania seria uma metrópole idealizada para a supressão de conflitos mediante a opressão de sua arquitetura maciça, sem lugar para o outro, o diferente e suas demandas sociais e políticas conflituosas. A crise social e humanitária sem precedentes criada pelo Reich pode, assim, ser lida nas fachadas das poucas edificações sobreviventes desta tentativa de reurbanização de Berlim e nos projetos nunca concretizados. Dessa forma, a barbárie se manifesta como crise também no campo estético e aponta a falta de originalidade do pensamento nazista, que buscava erguer uma espécie de *hierápolis*, ou seja, uma cidade sagrada, dedicada às realizações tenebrosas do Partido.

A aparência distópica da capital remodelada, com o alto contraste entre o branco dos edifícios e o preto das sombras, mesmo que em um modelo arquitetônico causa certo desconforto e inquietação no observador. Assim, “uma cidade pode ter lindos edifícios e praças ordenadas e, no entanto, a impressão geral é de desordem” (Tuan, 2005, p. 239), pois a oposição constante criada pelas linhas curvas e linhas retas, luz e sombra, revelam o caos por trás das motivações de tal projeto. Desse modo podemos pensar as relações internas do ser humano com a exterioridade do espaço. A realidade da paisagem provém do visível enquanto material, mas também do *estado* de espírito do observador e, com isso, “o principal dos problemas colocados pela modernidade é a perda desse sentido profundo da paisagem que caracterizava as sociedades tradicionais (...) a prática ordinária engendra a feiura” (Berque, 2023,

p. 91). A crise do sujeito moderno perpassa todos os âmbitos de sua vivência, engendrando sentidos de indeterminação que se estendem desde a concepção dos espaços de vivência até suas relações sociais e políticas.

Nas próximas páginas tentaremos estabelecer a relação entre cidade e memória, explorando as metáforas espaciais oferecidas pela paisagem urbana como elementos que materializam a passagem do tempo nos monumentos, fachadas, ruas e assim por diante.

#### 1.4 A CIDADE E A MEMÓRIA

Refletir sobre o binômio *cidade e memória* é uma tarefa um pouco trabalhosa, de início, por esbarrar em um problema simples: que memória? *Grosso modo*, a *memória* enquanto dado orgânico é a capacidade de adquirir, armazenar e recuperar informações para uso posterior. Para tanto, podemos recorrer a mecanismos de naturezas distintas: um biológico, o cérebro; e outro artificial, correspondente às diferentes mídias eletrônicas ou analógicas que funcionam como extensões da memória biológica. Por este viés, poderia a cidade ser pensada como um dispositivo próprio do acervo mnemotécnico, criada, entre outras funções de moradia ou proteção mútua, para registrar o passado, materialmente na disposição do espaço, além de evidenciar o curso da História na constante transformação da paisagem?

Questionamentos como este nos colocam, também, diante da problemática levantada pelo conceito de *memória coletiva*. *A priori*, podemos entender o conceito como uma memória socialmente incorporada, uma vez que, como faculdade, a memória é única e individual, própria de cada indivíduo. Portanto:

A noção de memória compartilhada é uma inferência expressa por metáforas (memória coletiva, comum, social, familiar, histórica, pública), que na melhor das hipóteses darão conta de certos aspectos da realidade social e cultural ou, na pior delas, serão simples *flatus vocis* sem nenhum fundamento empírico. (Candau, 2023, p. 28-29)

Em outras palavras, para pensarmos as relações culturais que perpassam o conceito de memória, podemos, em substituição, optar por um conceito menos frágil, o de *memória pública*, por exemplo, por estar ancorado em dados materiais como os encontrados em museus, arquivos e bibliotecas, nas expressões artísticas, culturais e

culinárias, e na própria arquitetura, que servem como registros tangíveis do passado e reforçam os laços de identidade e pertencimento de um grupo social. Em suma, se falamos em uma *memória coletiva e pública*, é sempre pensando na relação de alteridade que o conceito pressupõe, visto que são necessárias a comunicação e a narração para que uma memória individual, possa, por meio da identificação do grupo, tornar-se coletiva no ato de partilha. Sobre isso, Candau observa que “a memória coletiva, como a identidade da qual ela é o combustível, não existe se não diferencialmente, em uma relação sempre mutável mantida com o outro” (Candau, 2023, p. 50).

A partir desses pontos, podemos começar a pensar uma relação entre as paisagens urbanas e a memória. O vínculo que se estabelece, assim, só acontece com a identificação de um grupo com determinado espaço geográfico. Sobre isso Halbwachs nos lega as seguintes observações:

Temos de levar em conta o fato de que os habitantes são levados a prestar uma atenção muito desigual ao que chamamos de **aspecto material da cidade**, mas que a maior parte certamente se sentiria bem mais sensibilizada com o desaparecimento dessa rua, desse prédio, daquela casa, do que pelos acontecimentos nacionais, religiosos, políticos mais sérios. (Halbwachs, 2003, p. 161 – **Grifo nosso**)

A relação do grupo com a cidade é um elo de afetividade, indo muito além da expressão de sentimentos nacionalistas. A paisagem urbana representa uma paisagem afetiva, visto que o aspecto físico da cidade remonta a memórias que fazem parte da constituição do sujeito. Podemos argumentar que dada a inexatidão da memória, sempre marcada por sentimentos e transmitida, muitas vezes, por construções verbais incapazes de atingir a exatidão dos fatos, as paisagens que se constroem individualmente são retratos únicos, eivados por idiosincrasias que, por sua vez, tornam singular cada representação de um mesmo espaço urbano. Portanto, os retratos da cidade sempre operam sob uma lógica dupla, uma da memória e outra da história, como que iluminada por luzes diferentes, mas sempre com tonalidades muito próximas.

Os diversos bairros de uma cidade e as casas em uma quadra têm uma localização fixa e também estão presos ao solo, como as árvores, os rochedos, uma colina ou um planalto. Por isso o grupo urbano não tem a impressão de mudar enquanto a aparência das ruas e das construções permanece idêntica; existem poucas formações sociais

ao mesmo tempo mais estáveis e de duração mais segura, Paris e Roma, por exemplo, apesar de guerras, revoluções e crises, parecem ter atravessado os séculos sem que a continuidade de sua vida fosse interrompida em um único momento. (Halbwachs, 2003, p. 160)

É como se o corpo físico da cidade, principal componente da paisagem urbana, fosse incorporando e oferecesse uma forma concreta ao transcorrer do tempo. Esta realidade sólida e duradoura das cidades com suas edificações de períodos diversos tornam-se testemunhos sensíveis do curso da História incorporados à vida diária dos transeuntes. Podemos, nesse sentido, argumentar que a destruição de uma cidade é, de fato, uma tentativa de aniquilar a memória e a identidade de um grupo social, assim como as alterações no espaço urbano ferem a herança material legada pelas gerações passadas.

Os espaços pelos quais costumeiramente circulamos são, então, uma espécie de realidade (pretensamente) durável (Halbwachs, 2003, p. 170) que permanece como impressão material do tempo e como percepção na memória individual e coletiva. Aos olhos do observador, a imagem concebida surge como duplicidade resultante de seu mundo interno e externo, constituindo estes espaços e realidades conflitantes de maneiras intercambiáveis: o interior (com as cargas emocionais e intelectuais próprias do *eu* individual) interferindo na apreensão da realidade externa e/ou vice-versa, uma vez que ambas coexistem como paisagem em um sentido simbiótico e reflexo. Segundo Bachelard para quem “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizada por longas permanências. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais espacializadas” (1993, p. 29). Ou seja, nossa relação com o passado é profundamente marcada pela relação que temos com os espaços em que estamos inseridos e as memórias por ele evocadas. Portanto, a cidade, como espaço geográfico, oferece um importante terreno onde a memória pode frutificar como sensação de pertencimento e identidade.

## 1.5 CIDADE E IDENTIDADE: PARIS E BERLIM

Até o momento, o termo *identidade* tem flutuado em uma indefinição conceitual diante de nossas considerações, assim, julgamos necessário propor, mesmo que de modo limitado, aquilo que entendemos por identidade. Tem sido objeto de

considerável esforço intelectual definir, de maneira concreta, tal ideia, desse modo, pode ser pensada como sendo algo essencialmente não estático, mas, sim, um processo contínuo e dinâmico de construção e reconstrução de si perante o mundo. Neste processo, a identidade emerge como uma soma de diferentes fatores humanos, culturais e materiais capaz de causar efeitos de assimilação individual e coletiva, ou seja, a identidade é um conjunto de características que nos permitem a faculdade do reconhecimento. Em outras palavras, a capacidade de reconhecer e sermos reconhecidos pelos outros, de pertencer a uma cultura e/ou sociedade e o papel social inerente a cada membro em um determinado grupo.

Alegorias e metáforas espaciais são elementos abundantes quando o tema é a memória, ou a faculdade de lembrar eventos e datas “porque a memória é uma paisagem incerta” (Candau, 2023, p. 127). Desse modo, memória e identidade são peças de um mesmo jogo cujo tabuleiro é o traçado das ruas, o tecido social da cidade no qual os participantes interagem entre si como grupo social. Na grande metrópole contemporânea, esse jogo identitário configura-se mais fluido e intercambiável, uma vez que um indivíduo pode pertencer a diversos grupos simultaneamente e, assim, ter uma identidade fortemente fraturada. Pensando por esta perspectiva, somos levados a refletir sobre a possibilidade de que um lugar de memória seja, também, um lugar de identidade. Portanto, “existem ‘regiões-memória’ (Vendeia, Alsacia, Cevenol) ou cidades-memória (Jerusalém, Roma, etc) e mesmo bairros onde se afirmam com força as identidades regionais ou locais” (Candau, 2023, p. 157). É válido estabelecer uma relação entre cidade, memória e identidade como conceitos indissociáveis. Ainda assim, a sombra de grandes eventos históricos permanece como parte do pertencimento dos grupos que se firmam ao redor de tais locais. Candau ressalta que:

**Auschwitz** e sua rampa, tal como observou Jürgen Habermas, é o lugar de memória que se impõe a toda Alemanha atual. Mesmo que o **muro de Berlim** tenha desaparecido, permanece presente nos espíritos a ponto de que hoje 90% das atividades de lazer de uma pessoa acontecem em sua metade da cidade. (Candau, 2023, p. 157 – **Grifo nosso**)

Dois elementos importantes para nossa pesquisa são lembrados nesse trecho das reflexões de Candau sobre os conceitos de memória e identidade. **Auschwitz**, que se revela nos romances estudados como uma sombra que se avoluma sobre Paris e Berlim, no contexto de *Dora Bruder* e de *Uma menina está*

*perdida no seu século à procura do pai*. O **Muro de Berlim**, por sua vez, embora não apareça na narração do romance de Tavares se faz sentir como presença no horizonte do espaço urbano, uma vez que a trama acontece em algum momento – possivelmente – da década de 1960, no exato momento em que o muro começa a ser levantado pelos soviéticos.

As identidades urbanas retratadas nesses dois romances são marcadas pelos eventos históricos aos quais as tramas recorrem como ambientação, influenciando questões, por exemplo, referentes à identidade nacional que pode ser dissonante das condições de produção das obras. No caso do romance de Tavares, temos uma trama escrita por um português, em Portugal, mas que opta pelo território e por personagens estrangeiros para elaborar narrativamente o tema de um dos maiores traumas europeus do século XX, além disso, há um afastamento temporal do contexto exposto em relação às condições de produção e circulação do romance. Dessa maneira, a constante entre os dois romances é a elaboração de identidades fragmentadas e marcadas pela vivência urbana e pelos traumas históricos da *Shoah* em uma Europa parcialmente homogeneizada pela globalização, cujas fronteiras nacionais parecem não ser mais de grande relevância em termos de definição cultural ou identitária. A memória do extermínio surge como atravessamento em relação ao espaço urbano, tomando corpo nestas paisagens e elaborando uma identidade cosmopolita por sua abertura ao outro em termos de territórios e pessoas. Assim, podemos pensar em uma relação de atravessamento entre o *eu* e o *outro*, por realidades contrárias e distintas. Para Augustin Berque, “a visão humana não é somente uma questão óptica; é também, amplamente, uma construção social” (2023 p. 38), ou seja, os elementos da paisagem que se constroem com um espaço imbuído do olhar humano e suas afetividades, mobiliza memórias e reminiscências que legitimam e constroem as fundações identitárias dos mais diversos grupos sociais.

A imagem da destruição e da resignificação dos espaços urbanos, pode, no contexto contemporâneo, representar de maneira alegórica a atomização do sujeito. Em nossa época, é frequente que os rótulos identitários sejam aplicados a um indivíduo em um movimento de afunilamento dessas definições, para o qual se atribui: uma identidade nacional > uma religião > etnia > uma classe social > uma identidade sexual e de gênero > profissão, e assim por diante, como termos componentes de uma definição pessoal diante do *outro*. Dessa maneira, a ausência de uma memória organizadora unificada, capaz de abarcar todas as possibilidades identitárias

atribuíveis a um mesmo indivíduo dá origem a uma crise identitária pela via da fragmentação. Estaria, então, a contemporaneidade apontando para a necessidade de uma superação terapêutica? Como frutos de sua época, os romances estudados flertam constantemente com o esquecimento ao mesmo tempo em que se pautam pela necessidade de lembrar o passado. Nos capítulos que seguirão, veremos como essa relação entre memória, esquecimento e identidade acontece na constituição das personagens em função da espacialidade urbana. Assim, podemos pensar a natureza esmagadora da modernidade nas questões de identidade:

Entender a natureza de *juggernaut* da modernidade ajuda a avançar na direção da explicação de por quê, nas condições da alta modernidade, a crise torna-se normal. Muito foi escrito sobre este assunto e não é necessário que o recapitulemos. Uma "crise" soa como uma grande perturbação, ou ameaça de perturbação, num determinado estado de coisas — o significado original da palavra, proveniente do contexto médico, referindo uma fase de uma doença que oferecia perigo à vida. Nas condições sociais modernas, porém, as crises tornam-se mais ou menos endêmicas, tanto ao nível individual quanto ao coletivo. Até certo ponto, o efeito é retórico — num sistema aberto à mudança contínua e profunda surgem muitas circunstâncias que podem ser facilmente consideradas como "crises". Mas não se trata só de retórica. A modernidade é inerentemente suscetível à crise, em vários níveis. Existe uma "crise" sempre que as atividades relativas a importantes objetivos na vida de um indivíduo ou de uma coletividade repentinamente parecem inadequadas. As crises nesse sentido tornam-se parte "normal" da vida, mas por definição não podem ser rotinizadas. (Giddens, 2002, p. 170-171)

A modernidade, com seus riscos e incertezas, exige a negociação contínua entre tradição, liberdade individual e novas formas de pertencimento. Anthony Giddens argumenta que a modernidade transforma a identidade em um projeto reflexivo no qual os indivíduos, diante de mudanças constantes precisam se reelaborar constantemente em termos de uma narrativa coerente sobre si mesmos frente a potência atomizante da modernidade. As crises identitárias, então, são parte de um léxico moderno, próprio do sentimento de indeterminação originário da natureza *juggernaut* da modernidade, ou seja, de sua força avassaladora e insuperável. Essa ideia sugere que a modernidade é um processo em constante movimento, com mudanças rápidas e profundas que moldam a sociedade, a economia e as relações humanas e impactam diretamente nas percepções dos indivíduos sobre *si* e sobre o *outro*.

Como já vimos anteriormente, no imaginário nazista, a imagem de Paris sempre

avultou como a cidade mais bonita do mundo, sendo este um juízo de valor sobre a capital francesa que povoou o pensamento de Hitler. Este fato constata-se também pelo tratamento dado à cidade no momento da ocupação, uma vez que, diferentemente de Varsóvia, por exemplo, Paris não sofreu bombardeios durante esse processo, visando preservá-la da destruição da melhor maneira possível. A paisagem parisiense pouco se alterou, então, durante a guerra. Berlim, por sua vez, era cotada, como já vimos, nos projetos urbanísticos do Reich para superar Paris em beleza e grandiosidade, por ser a capital do grande Reich alemão. Este projeto não foi concretizado, como sabemos. Porém a cidade tampouco foi poupada, sendo praticamente reduzida à sua forma esquelética durante os meses finais do conflito, com sucessivos bombardeios, sendo este o retrato que o romance de Gonçalo M. Tavares pretende capturar. Nesse sentido, o que houve foi uma verdadeira tentativa de aniquilação de Berlim pelas forças aliadas, visando atingir simbolicamente a identidade alemã e não apenas vencer a guerra com a destruição do regime político vigente.

No documentário intitulado *Arquitetura da Destruição* (1989), Peter Cohen discorre sobre o imaginário nazista e a relação entre Paris e Berlim e um ideal de criação da beleza por meio da violência. A derrota na I Guerra Mundial sofrida pelo Império Alemão, bem como outros conflitos com a França, deixa profundas cicatrizes na *psique* alemã, influenciando o imaginário de seus habitantes em relação aos inimigos franceses. Dessa maneira se estabelece uma rivalidade entre Paris e Berlim que pode ser constatada no modo como Hitler caracteriza a capital francesa como sendo uma cidade corrompida, marcada por um progressismo decadente de origem judaica. Paris era vista como um centro de corrupção moral e intelectual que contrastava com a beleza de sua arquitetura. Ou seja, era uma cidade que deveria ser conquistada e purificada, um espólio de guerra de imenso valor. Berlim, embora rivalizasse com Paris, deveria ultrapassá-la, assim, a capital francesa deveria permanecer preservada, como um monumento à França vencida, conquistada e germanizada pela ocupação.

Considerando os aspectos formais essencialmente urbanos dos campos de concentração, mas concebidos como uma forma de *anti-cidade*, uma vez que toda civilidade, da qual pressupõe a vivência urbana com seus mecanismos coercitivos de controle da violência, é abandonada em favor da face mais grotesca da barbárie, podemos pensar que “somente a modernidade poderia ter produzido uma indústria da

morte” (Kramer, 2010 p. 14). Se *modernidade* e *crise* são substantivos que frequentemente são utilizados lado a lado na construção de um mesmo argumento, podemos pensar a partir disso o seu caráter essencialmente problemático. Dessa forma, com o que vimos até agora, com a exposição de argumentos obtidos por meio de reflexões próprias das ciências sociais, da história e de outras áreas do conhecimento para pensar a relação entre *cidade*, *memória*, *modernidade* e *ruína* no contexto desta dissertação, podemos concluir, de maneira muito preliminar que o “nazismo e a ideia de progresso da modernidade são complementares, e não antagônicos” (Kramer, 2010, p. 12) por causa das experiências da alteridade que se elaboram a partir desses contextos nos diferentes espaços sociais.

Desse modo, pensar a modernidade só é possível a partir de uma reflexão sobretudo sobre o espaço urbano e as relações sociais que se expressam na cidade como palco político de diversos grupos, muitas vezes conflitantes. Logo, a sociedade contemporânea, se faz marcada pela fragmentação e heterogeneidade, promovendo uma experiência alienante que ameaça a coerência espacial, temporal e histórica do sujeito com a constante possibilidade de uma completa e vertiginosa sensação de desrealização. Esse processo alienante, consequência da modernidade, manifesta-se na fragilização da consciência e da corporalidade, que se veem constantemente desafiadas pelas demandas e pressões sociais e estímulos sensoriais oferecidos pelo ambiente em desordem.

No capítulo seguinte, apresentamos uma análise descritiva e interpretativa do romance *Dora Bruder*, de Patrick Modiano. Nesse estudo, buscamos refletir sobre a construção das personagens e do narrador, considerando os conceitos de espaço, ambiente e ambientação. A capital francesa, cenário recorrente nos romances de Modiano, será nosso ponto de partida para discutir como a cidade se configura como uma paisagem literária.

## 2 CIDADE-MEMÓRIA E CIDADE-PRISÃO: METÁFORAS VISUAIS EM *DORA BRUDER*.

Neste capítulo, buscamos analisar o romance *Dora Bruder*, do escritor francês Patrick Modiano, publicado no Brasil em 2014, pela editora Rocco, por ocasião do Prêmio Nobel de Literatura atribuído ao autor “pela arte da memória com a qual evocou os destinos humanos mais inatingíveis e descobriu a vida no mundo da ocupação.”<sup>16</sup> Na obra do autor, como é de se pressupor por causa da justificativa dada pelo Comitê para o Nobel da Academia Sueca, a memória da ocupação nazista é um dos grandes temas que perpassam seus romances, ao menos aqueles poucos que foram traduzidos e publicados no Brasil. Nossa proposta é analisar o romance a partir de uma perspectiva formal/estrutural, descrevendo as estruturas narrativas da obra em um primeiro momento e, com isso, observar o funcionamento do texto, seus efeitos estéticos e de sentido, tendo como parâmetro para análise os conceitos de memória, alteridade e identidade, considerando o modo como estes se relacionam na composição do espaço e do ambiente da narrativa.

A trama deste romance parte de um anúncio nos classificados do *Paris-soir*, da tarde de trinta e um de dezembro de 1941, ao qual o autor teve acesso em algum momento dos anos 1980. Neste anúncio, o casal Bruder declara estar à procura de sua filha de 15 anos e, partindo deste fato referencial, a narrativa é colocada em moção. Buscando lançar alguma luz sobre a identidade da jovem e responder *quem foi Dora Bruder? Que fim levou Dora?*, nota-se que estes questionamentos sobre a personagem se refletem na composição do próprio narrador, em um movimento de construção identitária mútua:

Há oito anos, folheando o velho jornal Paris-Soir, de 31 de dezembro de 1941, encontrei esta chamada: “De ontem a hoje”. Embaixo, estava escrito:

"PARIS

Procura-se uma jovem, Dora Bruder, 15 anos, 1,55cm, rosto oval, olhos marrom-acinzentados, casacaõ cinza, suéter bordô, saia e chapéu azul-marinho, sapatos marrons. Qualquer informação dirigir-se ao Sr. e à Sra. Bruder, bulevar Ornano, 41, Paris."

<sup>16</sup> Trecho extraído da página dedicada ao autor no site da Fundação Nobel. No original: “for the art of memory with which he has evoked the most ungraspable human destinies and uncovered the life-world of the occupation”. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2014/summary/>, consultado em: 04/09/2023.

Conheço bem este bairro do bulevar Ornano. Quando eu era criança, minha mãe me levava ao Mercado das Pulgas de Saint-Ouen. Descíamos do ônibus na entrada de Clignancourt, as vezes em frente à prefeitura do *XVIII arrondissement*. Era sempre sábado ou domingo, de tarde. (Modiano, 2014, p. 5)

Nestes parágrafos iniciais, algumas questões importantes vêm à tona já de início. Podemos perceber que o romance é formado por uma série de discursos que se entrecruzam à voz do narrador, como no exemplo acima, um anúncio de jornal que é extraído de uma das páginas do *Paris-soir*. Citar os anúncios de um jornal fornece, desse modo, um teor de verdade àquilo que o narrador contará, além de estabelecer um diálogo com os documentos diversos que serão mobilizados na composição da trama. Assim, o princípio da verossimilhança se estabelece pela via da verificabilidade da informação, uma vez que podemos rastrear esses dados, como pistas lá deixadas, ou migalhas que marcam o caminho até a sua fonte a fim de examinar o discurso enunciado. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que há um trabalho detetivesco, o narrador oferece ao leitor essa mesma oportunidade investigativa. Na imagem abaixo (Imagem 02), temos um recorte da edição do *Paris-soir*, de 31/12/1941:

**Imagem 02:** Seção de anúncios do *Paris-soir*, ano II, nº 521, p. 03. Edição de 31/12/1941



Fonte: BnF Gallica

Neste recorte do *Paris-Soir*, extraído do repositório digital da Biblioteca Nacional da França<sup>17</sup>, podemos ver que o quarto anúncio, na coluna à esquerda, é, letra por letra, aquele a que o narrador-autor recorre para dar início ao romance, mobilizando este recurso material a partir de um exercício de investigação e de memória.

A propósito do narrador, podemos observar que o romance é composto por uma narração em primeira pessoa. O narrador-protagonista, ou narrador-autor, se constrói com o desenvolvimento da narrativa. Em uma perspectiva bakhtiniana, o narrador de *Dora Bruder* se comporta como um autor-criador, no sentido de que ele é "aquele que pensa teoricamente, contempla esteticamente e age eticamente" (Bakhtin, 2010, p. 79), criando e organizando o universo narrativo (espaços e tempos) a partir dos recortes disponíveis da vida de Dora, enquanto pessoa-empírica, inserindo-a no plano ficcional com o ato efabulativo.

Desse modo, este narrador é simultaneamente 1) *narrador-protagonista*, ao narrar a sua própria tentativa de reconstruir a história de Dora Bruder; e, 2) *autor-criador*, por se apresentar, deliberadamente, como o escritor, organizando os diferentes discursos mobilizados em apoio ao seu ato enunciativo, utilizando, ainda, o discurso narrativo para a composição de suas personagens e de si mesmo como seres ficcionais inseridos nesse mesmo universo e, com isso, expondo a máquina do texto. Ao se posicionar como *autor-criador*, o narrador de *Dora Bruder* situa-se tanto dentro quanto fora dos níveis da narrativa e da narração. Essa dualidade permite-lhe oferecer ao leitor um "passeio" pela obra do autor empírico e de outros autores por meio de recursos de citação direta de outros romances, refletindo, desse modo, meta-linguisticamente sobre o próprio ato da escrita. Nesse sentido, o foco narrativo pode ser classificado via protagonismo do narrador, pois a enunciação parte do ponto de vista marcado pela sua experiência de mundo. Dessa forma, a narração é elaborada por meio de efeitos de subjetivação muito fortes, e de cunho impressionista que se relacionam com a *lente* pela qual o narrador focaliza a cidade. Mesmo que haja uma possibilidade de verificação dos fatos, como podemos concluir, por exemplo, pelo recorte de jornal, a versão do narrador configura-se como uma vontade de verdade, ou, uma versão entre tantas possibilidades. Isso porque, mesmo com todos os documentos e relatos levantados pelo narrador, as lacunas e questionamentos a

---

<sup>17</sup> Edição completa disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7643031f/f3.item> Acesso: 05/2024.

respeito da vida de Dora são maiores que as respostas levantadas pelos poucos vestígios de sua existência, assim, o exercício ficcional se entrecruza com o caráter biográfico/documento do romance.

Isto posto, somos colocados diante de uma tarefa de escolha no que se refere à análise deste romance e, também, de outras obras de Patrick Modiano. Para muitos críticos, os romances de Patrick Modiano são essencialmente autoficcionais, embora estejamos diante de romances de difícil definição, uma vez que o ato compositivo se vale da hibridização intergêneros que “combina o registro histórico e a ficcionalização não apenas da vida do escritor, mas também de pessoas que viveram durante a Ocupação nazista na França” (Carvalho, 2018, p. 16). Apesar das polêmicas em torno do termo *autoficção*, cujo sentido ainda se encontra em aberto, concordamos com a Dr.<sup>a</sup> Laura Barbosa Campos que, em sua tese, constata o seguinte quanto a um possível caráter autoficcional atribuído à obra de Modiano:

Ao propor o objetivo de analisar a presença de um espaço autobiográfico na obra de Modiano, deparei-me com a questão relativa ao termo *autoficção*, tão em voga no mundo literário contemporâneo. O neologismo, criado por Serge Doubrovsky, tem sido usado de forma indiscriminada e seu significado vem sofrendo modificações sem que haja um consenso dentro do mundo acadêmico. Pretendo então analisar as diferentes variações da noção de *autoficção* para mostrar porque, **a meu ver, ela não é adequada para denominar o universo modianesco**. (Campos, 2013, p. 22 – Grifo nosso)

Campos, segue, mais adiante, detalhando depois de um considerável excerto teórico, a exposição das razões pela qual desconsidera o caráter autoficcional da obra modianesca em sua tese, para ela:

Não se pode afirmar que a produção de Modiano se alinhe com o sentido dubrovskyano de *autoficção* e, tampouco com o critério fornecido por Jeannette, uma vez que o escritor não produz textos críticos e não se enquadra, portanto, no perfil de autocomentador. O que constato, na obra do escritor, é a presença de uma autorrepresentação ambígua, tanto em seus textos quanto no paratexto - que seria, segundo Gérard Genette (1987), o conjunto de peritexto (capa, prefácio, posfácio) e epitexto (o que foi dito sobre ou pelo autor, em entrevistas, por exemplo). Ora, esse tipo de ambiguidade encontrada na obra de Modiano é a presença do que Philippe Lejeune interpretou como um “espaço autobiográfico” (Campos, 2013, p. 112-113)

Diferentemente da proposta de Campos, que analisa a obra de Modiano pela

perspectiva de um espaço autobiográfico, recorremos a Bakhtin tentando desviar dos obstáculos oferecidos por uma análise pelo viés da biografia ou autobiografia. São diversos os termos sinônimos da autoficção, mas nossa opção pelo termo *autor-criador*, busca se referir ao posicionamento do narrador como consciência correlata ao autor empírico. Para nossos objetivos, estas questões de teor biográfico podem ser desconsideradas, portanto.

Embora Modiano tematize frequentemente em seus romances o ato da escrita, promovendo uma gradual e forte assimilação entre narrador e personagens que mesclam acontecimentos próprios da sua experiência pessoal, assim, mesmo que haja muito de Modiano no narrador-autor de *Dora Bruder*, este não deve ser lido como sendo o próprio escritor, mas sim, como uma entidade ficcional, fruto da criação verbal deliberada. Sobre isso, Campos segue em sua análise, dizendo que:

Não se pode dizer que haja desdobramento narcísico em Modiano, mas, sim, desdobramentos de alguns narradores-escritores em vários personagens. Além disso, não seria essa encenação da escrita simplesmente um dos *topoi* do romance pós-moderno? A metáfora do paradigma epistemológico segundo o qual não há conhecimento independente do ato cognitivo que o constitui atravessa a literatura contemporânea como um todo e não acredito que sirva como marca distintiva da autoficção. (Campos, 2013, p. 111-112)

Dessa maneira, podemos dar por resolvido este problema inicial que se interpõe à análise de *Dora Bruder*. Além disso, acreditamos que o conceito Bakhtiniano de *autor-criador* oferece instrumental teórico suficiente para refletirmos sobre o estatuto do narrador neste romance, uma vez que a noção de *autor-criador* ultrapassa a figura do autor como indivíduo isolado que simplesmente "cria" uma obra. Segundo esta perspectiva, o *autor-criador* é um elemento constitutivo de caráter formal da obra, ou seja, este é um participante ativo no processo de criação que molda o conteúdo e a estética do texto a partir de um posicionamento axiológico. Assim, "nenhum conteúdo seria realizado, nenhum pensamento seria realmente pensado se não se estabelecesse um vínculo essencial entre o conteúdo e o seu tom emotivo-volitivo, isto é, o seu valor realmente afirmado por aquele que pensa" (Bakhtin, 2010, p.86-87). Logo, poderíamos admitir a possibilidade de um narrador que se caracteriza como *autor-criador*, surgindo da aproximação entre três figuras essenciais: o narrador, o autor-empírico e a personagem, refletindo a tematização da escrita nessas instâncias. Laura Barbosa Campos, ao analisar em sua tese o romance *Chien de*

*Printemps/Primavera de cão* (França: 1993; Brasil: 2015), discorre brevemente sobre a relação entre narrador e protagonista, o fotógrafo Francis Jansen, apontando para um movimento de progressiva fusão entre biógrafo (Narrador) e biografado (Francis Jansen). Em *Dora Bruder*, esse movimento de fusão é similar e engloba as três instâncias já mencionadas. No entanto, “não há razões para se dizer que esse *ego-scriptor*, o eu que se torna escritor, corresponda à pessoa real de Patrick Modiano” (Campos, 2013, p. 111), mesmo que o ato da escrita parta da experiência de Modiano ao se deparar com o anúncio dos pais de Dora no *Paris-Soir*.

Dando continuidade à nossa investigação, podemos agora aprofundar a análise das personagens que compõem o universo ficcional modianesco. *Dora Bruder* é um romance econômico quando temos em mente suas personagens. Há, obviamente, o narrador, que se apresenta na narrativa como sujeito do próprio fazer ficcional. Podemos lê-lo como uma personagem redonda, já que muitas vezes suas ações não são previsíveis e seu fazer não se coloca em conformidade com sua aparente personalidade. Dizemos aparente, pois, uma vez que a narrativa acontece pela enunciação em primeira pessoa e, dessa forma, temos um narrador plenamente não-confiável, pois não é dada ao leitor a real motivação pela qual este se coloca na posição de alguém em busca dos rastros de um outro. Com isso, cria-se um efeito de incerteza quanto às reais motivações do narrador, que parecem transitar entre a sua identificação para com Dora e/ou uma obsessão por esta mesma figura. Por sua vez, Dora é uma personagem plana com tendência à redonda, aparecendo no romance mais como uma miragem ou uma sombra, uma fantasmagoria que é efabulada pelo narrador e se encontra em um perene estado de fuga, vagando pela memória de uma cidade marcada pelos fantasmas da Ocupação. Por se tratar de uma personagem algo espectral, Dora nunca poderá ser encontrada ou apreendida pelo narrador que investiga seu paradeiro, pois está localizada no passado, na Paris de ontem (Modiano, 2014, p. 46) e, em um certo sentido, na criação mental, memorialística e ficcional do narrador-protagonista. Portanto, podemos dizer que Dora é uma personagem cujas motivações e angústias nos fogem à compreensão, uma vez que, em sua ausência, só se pode captar reminiscências esparsas. Podemos ainda levantar a hipótese de que ela não chega a ser de fato uma personagem, uma vez que a narração diz respeito à busca do narrador por Dora, pelos seus rastros deixados em uma cidade que já não existe mais, e por sua caracterização fantasmática. Nesse sentido, como um eco do tempo, Dora refletiria, via metáfora, a identidade de uma Paris desaparecida sob o

terror da Guerra, sendo, para o narrador, uma motivação mais do que uma personagem. Podemos lê-la como sobrevida de uma outra personagem literária, retirada da poesia de Baudelaire que ressoa neste romance de Modiano:

Magra, esguia, de luto, na dor majestosa  
 Uma mulher passou, e com uma mão faustuosa  
 A barra do vestido erguia e balançava  
 (Baudelaire, 2019, p. 295)<sup>18</sup>

Dora, tal qual a mulher do *soneto XCIII, À uma Passante*, de *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, é uma fantasmagoria que atravessa o romance sem nunca ser alcançada pelo narrador. Já a voz poética do soneto, ao falar sobre sua musa desconhecida, afirma: "Não sei onde vais, nem onde vou" (Baudelaire, 2019, p. 295). De forma semelhante, esta mesma indefinição permeia a relação do narrador com Dora, pois suas vidas são repletas de lacunas. Embora se tratem de situações consideravelmente distintas, é possível perceber a relação entre os dois textos por meio de temáticas compartilhadas. Reiteramos esta leitura, pois, no poema de Baudelaire, o *eu-lírico* avista uma mulher na rua e é imediatamente cativado por sua presença. A impressão é de que ele está perdido no caos da multidão da metrópole moderna; barulho e desordem o cercam. O *eu-lírico* escolhe essa única figura em meio a tantas outras na multidão. Por que essa escolha? De modo análogo, o narrador modiano se concentra em um único pequeno anúncio entre tantos outros disponíveis no *Paris-Soir* daquela tarde de 31 de dezembro de 1941. O jornal, conforme demonstrado anteriormente, continha dezenas de pequenos anúncios, incluindo este breve anúncio de busca por Dora Bruder; contudo, o narrador não menciona nenhum outro anúncio em *Dora Bruder*, parecendo, ao contrário, notar instantaneamente este e demonstrar uma preocupação em seguir os rastros dessa jovem, mesmo que o tempo e as circunstâncias históricas impossibilitem o encontro. Convém considerar as diferenças, como o fato de Dora possuir uma identidade relativamente estável, enquanto a Passante de Baudelaire permanece anônima; todavia, em ambos os casos, o anonimato é uma questão relevante, uma vez que, em *Dora Bruder*, a identidade da jovem é investigada exclusivamente pelo esforço do

---

<sup>18</sup> Tradução de Júlio Castañon Guimarães para a Companhia das Letras, 2019. No original de Charles Baudelaire pode-se ler: *La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet.* (Cf. Baudelaire, 2019, p. 294)

narrador, permanecendo, para muitos, apenas uma das tantas desaparecidas durante a Ocupação. Assim, outro fator relevante que estabelece uma conexão entre o poema de Baudelaire e o romance de Modiano é a figura do *flâneur*. Em *Dora Bruder*, o narrador pode ser interpretado como uma repercussão contemporânea do *flâneur*, assim como o eu-lírico do poema de Baudelaire o é, de fato; desse modo, ambas as personagens caminham pela cidade, buscando a essência de uma presença singular que, fortuitamente, cruzou seus caminhos. Embora essa relação temática mereça maior exploração, consideramos que o essencial foi abordado.

O narrador de *Dora Bruder* também não sabe para onde ir, vagando em círculos pelas ruas da Paris contemporânea (Modiano, 2014, p. 46). Por essa perspectiva, a realidade de ambos se aproxima: Dora é dada a conhecer, pois o narrador-protagonista escolhe aquilo que deve chegar ao conhecimento do leitor, enquanto escamoteia sua própria existência, tão obscura e evasiva quanto a existência de Dora. Há, pois, uma relação paradoxalmente muito próxima e muito distante entre narrador e personagem, isso é notado por Campos que, citando Modiano, diz sobre o romance em sua tese o seguinte:

Em *Dora Bruder*, Modiano amalgama a captura da garota, a sua própria detenção e a de seu pai para estabelecer mais uma sobreposição de passados e aproximar os três personagens. O fato de ter sido preso em um camburão, juntamente com seu pai, nos anos 60, reatualizou todas as detenções dramáticas e arbitrárias de judeus durante a Ocupação. O episódio revestiu-se, assim, de uma força simbólica. O escritor declara: "fiz esse trajeto de camburão com meu pai - trajeto que não era mais do que a repetição inofensiva e paródica de outros trajetos, nos mesmos veículos, e em direção às mesmas delegacias - mas de onde jamais se poderia voltar a pé para a casa, como fiz naquele dia. (MODIANO, 1998, p.78). (Campos, 2013, p. 49)

Logo, a identificação entre o sujeito em busca e aquele que é o objeto da busca se estabelece no instante em que estes percorrem os espaços que lhes são comuns, ou seja, os indivíduos se encontram em contextos análogos revivem traumas passados, ainda que sob a influência dos desafios específicos de seu tempo reeditando-os para, assim, superá-los. Com isso, o exercício memorialístico e investigativo do autor-criador, em *Dora Bruder*, esbarra no que Jeanne Marie Gagnebin assume sobre a cultura e o que ela implica: "cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje" (2009, p. 27). Acrescentamos que cuidar da memória de eventos traumáticos, tais como a *Shoah*, acarreta em meios pelos quais se pode lidar

com a própria caducidade da existência por meio dos mecanismos de lembrança que prolongam e dão sentido às reminiscências (Gagnebin, 2009, p. 96). A aura de mistério que circunda tanto o narrador quanto Dora pode ser explicada pelo anseio de fuga que os une, assim como pelos cenários e circunstâncias que, embora partilhem semelhanças, não são equivalentes. Sobre este sentimento que os une, o narrador dirá “mas parece que o que nos impulsiona de uma hora para outra a uma fuga é um dia frio e cinzento, que aumenta nossa solidão, que nos faz sentir com mais força que algo vai explodir” (Modiano, 2014, p. 53). Estabelece-se, pois, a relação entre ambos, além de conceber os tons da ambientação do romance: dando impressões de transitar sempre entre os tons de cinza.

No restante, o rol das personagens é composto por Ernesto e Cecília Bruder, pessoas reais cujas existências ficcionalizadas no romance se reduzem aos papéis de pai e mãe. São personagens meramente secundárias, muito apagadas no plano geral dos eventos da trama. Assim como o pai do narrador, que aparece em momentos pontuais da narração, entre outras personagens de pouca monta que surgem aqui ou ali, com quase nenhuma relevância, sendo mencionadas em documentos policiais ou nos autos processuais do período da Ocupação ou em memórias evocadas pelo narrador. Com isso, opera-se o agenciamento dos eventos que promovem a identificação entre os sujeitos da narrativa.

Com base nas personagens de *Dora Bruder*, é possível refletir sobre a própria condição da modernidade que se metaforiza na caracterização dessas personagens “como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (Candido, 2014, p. 14). Assim, as complicações psicológicas e os sentimentos retratados revelam a condição de inconformidade do sujeito com seu meio e seu tempo, na tentativa de construção de uma totalidade, mesmo que precária, que se faz pelo constante deslocamento por pessoas e locais. Ou seja, a assimilação do autor-criador com outras personagens, tais como seu pai e/ou Dora, com efeitos de aproximação e espelhamentos entre si próprio e estes.

Outra importante categoria à qual o leitor deve se atentar são as formas temporais do romance. Uma vez que o tempo da narração e o tempo da narrativa não coincidem, no caso do romance aqui analisado, por pistas muito sutis oferecidas pelo narrador, já no início, podemos estabelecer um considerável distanciamento em relação ao tempo no qual a enunciação acontece. Isto posto, o narrador que abre o

romance dizendo “Há oito anos, folheando o velho jornal Paris-Soir (...)” (Modiano, 2014, p. 5) dirá, mais adiante, que retornou “ao bairro nesse dia de maio de 1996” (Modiano, 2014, p. 11), situando a narração temporalmente, ou seja, a mesma época na qual escreve e organiza o relato como resultado de uma investigação de quase uma década, fixando sua contemporaneidade ao autor empírico que, de fato, publica *Dora Bruder*, em 1997, na França, pela Editora Gallimard.

O tempo da narrativa, ou seja, aquele em que acontecem os fatos da trama, é apresentado a partir de um recurso estrutural que prioriza o ponto de vista subjetivado da consciência do narrador. Neste caso, são perceptíveis os movimentos de recuo que colocam a narrativa como recuperação dos fatos passados por meio de analepses que misturam diferentes épocas. No plano diegético, então, temos uma narrativa que se organiza por meio da intercalação, “fragmentando a narração em várias etapas interpostas ao longo da ação” (Reis, 2021, p. 283). Nesse sentido, a vida de Dora Bruder durante os anos de 1941 e 1942 vai ganhando forma entrecruzada pela transcrição de documentos que validam<sup>19</sup> aquilo que o narrador tece no nível da construção ficcional, costurando os episódios da vida de Dora, imaginados pelo narrador, com aqueles vividos por ele anos depois da Ocupação. Temos, dessa maneira, uma temporalidade fragmentada que remonta diversas épocas a fim de narrar diferentes acontecimentos na vida de Dora, de seus pais, e do próprio narrador que investiga o paradeiro da jovem décadas depois da guerra e da Ocupação.

Sobre o *tempo* como operador narrativo em *Dora Bruder*, entendemos que há um tempo *biográfico*, que retoma a vida de Dora Bruder por meio de documentos, buscando reconstruir, mesmo que minimamente, sua identidade e, ainda, há um tempo *autobiográfico*, no qual o narrador-autor se coloca como personagem e constrói a si mesmo como ficção. O romance de Modiano elabora uma forma autobiográfica que “manifesta a desintegração dessa exterioridade pública no homem, onde começam a abrir caminho a autoconsciência desenvolvida do homem isolado e solitário e a revelar-se as esferas privadas de sua vida” (Bakhtin, 2018, p. 86). Portanto, o *autor-criador* é posto como essa figura capaz de interpelar as outras para organizar narrativamente os fatos, com um fazer detetivesco que é, em essência, a

---

<sup>19</sup> Consideramos que estes documentos transcritos pelo narrador dentro da trama são reais, tendo em vista o recorte do *Paris-soir*, já citado, a fotografia de Dora, descrita no romance, além a ficha-registro de Dora Bruder disponível na base de dados do Yad Vashem – Museu do Holocausto de Jerusalém, cuja consulta pública on-line pode ser feita através do link: <https://collections.yadvashem.org/en/names/13691593>.

manifestação do sujeito moderno: fragmentado e solitário, isolado em meio à multidão impessoal da grande metrópole, com o desencontro de vozes caóticas e das fontes que se tornam incapazes de revelar aquilo que se busca em sua totalidade, ou seja, “o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”. (Lukács, 2009, p. 60)

Essa cisão do tempo da diegese nos coloca diante do caráter fundamentalmente contemporâneo do romance de Modiano, uma vez que acena para uma fragmentação do *eu* em *autor-criador* e *autor empírico*, e os concebe como duas *personae* que existem simultaneamente nesse universo narrativo. Mais adiante o narrador ainda dirá que:

**No romance que escrevi**, sem saber quase nada de Dora Bruder, mas para que a sua lembrança se mantivesse acesa, a moça de sua idade que chamei de Ingrid refugia-se, com um amigo, na zona livre. Pensei em Bella D. que, também aos 15 anos, vindo de Paris, ultrapassou, fraudando as autoridades, a linha de demarcação, e foi levada a uma prisão em Toulouse; em Anne B., que foi presa aos 18 anos, sem salvo-conduto, na estação de Chalon-sur-Saône, sendo condenada a doze semanas de prisão... Elas me contaram tudo isso, nos anos 1960 (Modiano, 2014, p. 69 - **Grifo nosso**)

O romance ao qual o narrador se refere é, neste caso, intitulado *Voyage de Noce*, sem edição brasileira, publicado por Modiano em 1990. Nesse contexto, o narrador, ao se colocar como autor-criador, atesta o caráter contemporâneo do romance, típico da literatura dos anos 1980 e 1990, ao assumir uma posição autorreferente e consciente da ficcionalidade discursiva, mesmo que esta se apresente calcada na realidade. Além disso, a narrativa ainda se configura como metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991, p. 22), capaz de refletir sobre o próprio estatuto da criação verbal e adotando uma linguagem que fala sobre o ato criativo em si, de maneira metalinguística, como fica evidente pelo grifo na citação.

*Dora Bruder* se apresenta, portanto, como um romance moderno, pois se manifesta como uma narrativa autoconsciente de seu caráter ficcional e também, por se tratar de um texto atravessado repetidamente pelo hibridismo. Ao longo da obra, diferentes vozes institucionais se entrelaçam à do narrador, enquanto gêneros literários distintos se fundem, compondo um mosaico textual singular. Entre esses gêneros, podemos destacar o romance policial, evidente no exercício investigativo explorado pelo narrador. Já os gêneros autobiográfico e biográfico se fazem presentes

pela utilização de pessoas reais como base para a construção da narrativa. Por fim, o romance histórico se manifesta na ambientação durante o período da Ocupação de Paris.

Desse modo, podemos pensar esse caráter híbrido como um dos mecanismos sob o qual a narrativa funciona em *Dora Bruder*. Enquanto obra de arte moderna em sua forma, o narrador do romance de Modiano afirma que o passado só pode ser conhecido por meio de sua textualidade, ou seja, dos vestígios que se perdem no esquecimento em arquivos e registros públicos e, para conhecê-los, é necessário ter paciência, além de tempo “para que venha à luz o que estava escondido” (Modiano, 2014, p. 11). Assim podemos refletir sobre o caráter meta-histórico do romance, uma vez que, em nível enunciativo, a autorreflexividade literária se coloca simultaneamente como capacidade revisional e crítica do fato histórico como desconstruído pelo exercício ficcional. Sobre este enquadramento que transita entre o ficcional e o histórico na literatura, Linda Hutcheon manifesta que,

De certa maneira, a paródia intertextual da metaficção historiográfica encena as opiniões de determinados historiógrafos contemporâneos: ela apresenta uma sensação de presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos. (Hutcheon, 1991, p. 165)

Como narrativa essencialmente policialesca, *Dora Bruder* vai aos poucos se construindo como romance histórico ao dar voz a diversos registros da realidade que se infiltram na ficção como vestígios de pessoas que não existem mais e de um tempo que já passou. Assim, a micro-história de Dora Bruder e de seus pais se mistura com a do narrador e das ruas e bairros por eles compartilhados, ao mesmo tempo em que a macro-história da França ocupada durante a II Guerra Mundial e o drama da população judaica na *Shoah* vão tomando forma por meio dos registros documentais e da narração. Logo, o romance de Modiano se põe em uma posição dialógica em relação ao contexto que o precede e aquele que o sucederá. Por ora, deixaremos em aberto estas questões relativas ao hibridismo e abertura do romance a outras vozes para focarmos no caráter formal do romance de Modiano, retornando a este ponto em tempo oportuno para elaborá-lo melhor sob a perspectiva das relações de intertextualidade.

Tão importante para nós quanto a caracterização do tempo da narração e da narrativa é o espaço, enquanto palco dramático dos eventos. Este é o elemento formal

que mais nos interessa e, por hora, é sobre ele que nos ocuparemos. Considerando o espaço da mesma maneira que fizemos com o tempo, anteriormente, dividindo-o, inicialmente, em duas categorias principais, podemos dizer que há um espaço da narração, ou seja, aquele no qual o ato enunciativo acontece, e um espaço da diegese, que compreende o período da Ocupação e a forma como Paris é concebida nessa temporalidade. Se, na categoria temporal, não havia coincidência entre um e outro, no caso da dimensão espacial, podemos dizer que há, sim, uma coincidência entre os espaços da narração e da narrativa. Paris é o centro da trama; suas ruas e seus bairros periféricos são fundamentais para o narrador e para as personagens. O *Boulevard Ornano*, localizado no 18<sup>e</sup> *arrondissement* de Paris, é tanto o local pelo qual o narrador circula e de onde elabora a enunciação, quanto o local por onde circularam Dora Bruder, seus pais e outras personalidades que são evocadas pelo narrador enquanto faz seu périplo memorialístico pela paisagem urbana.

Paris é o palco central de diversos romances de Modiano. Tendo em mente aqueles publicados no Brasil, citamos, entre outros, *Primavera de Cão* (Record, 2015), *Flores da Ruína* (Record, 2015), *Remissão da Pena* (Record, 2015), *Para Você Não se Perder no Bairro* (Rocco, 2015) e *Ronda da Noite* (Rocco, 2014). Podemos, visto a recorrência desta cidade como cenário para as narrativas do autor, pensar o espaço urbano parisiense como uma metáfora para o exercício memorialístico do qual consiste a produção romanesca de Modiano. Dessa forma, as divisões administrativas de Paris, os *arrondissements*, que recortam a cidade em uma espiral, tal como a imagem abaixo, servem como uma metáfora muito adequada para espacializar os movimentos da memória:

**Imagem 03:** Os vinte *arrondissements* (distritos municipais) de Paris.



Fonte: Wikipedia Commons

Se partirmos do 1<sup>e</sup> ao 20<sup>e</sup> *arrondissement* traçando uma linha, os distritos conectam-se formando uma espiral, tal como, poderíamos dizer, acontece com a memória, que se organiza de forma circular, com refluxos de lembrança e esquecimento que pouco a pouco alteram as formas e o conteúdo original daquilo que é rememorado. O que tentamos exprimir com isso é que parece haver um movimento espiralado no qual a progressão circular da memória vai impondo sobreposições entre diferentes épocas com assuntos afins, como que criando intersecções.

A estrutura circular e espiralada da cidade ainda guarda uma outra alegoria possível: a fuga. Um trajeto imaginável passando de um *arrondissement* para o seguinte, no sentido da ordem numérica, possibilita uma gradual libertação do caos urbano, da opressão que a paisagem cinza da cidade<sup>20</sup>, tal como retratada no contexto do romance de Modiano, exerce sobre os seus habitantes, lembrando a ambientação típica dos *film noir*<sup>21</sup>, com seus efeitos perturbadores e pessimistas. Nesse sentido, o estado de fuga, como um sentimento crescente, pode equivaler ao número correspondente à posição geográfica das divisões administrativas assinaladas no mapa da cidade, tendo em vista o conteúdo de *Dora Bruder* e a repetição da

<sup>20</sup> Esta interpretação se refere exclusivamente ao contexto do romance e não leva em consideração o cenário político e as relações de poder que perpassam a distribuição espacial da população parisiense na contemporaneidade.

<sup>21</sup> Expressão francesa que designa um subgênero de filmes policiais típicos do período que compreende o final anos 1930 até, aproximadamente, 1960. Este gênero caracteriza-se pela ambientação pessimista e de suspense.

nomeação de locais reais. Dessa forma, avançar pelos *arrondissements* é, numeralmente falando, um avanço em direção às bordas e ao exterior da metrópole e dos problemas inerentes ao espaço urbano.

Além disso, o retrato de Paris composto por Modiano sugere duas importantes figuras que funcionam no âmbito alegórico do texto, a primeira sendo a do labirinto e a segunda a de um palimpsesto (Carvalho, 2018). As ruas que se interseccionam, prédios e bairros que se sucedem na paisagem urbana, guardam as memórias do passado nas fachadas que sobrevivem como testemunhos materiais. Podemos perceber esse efeito labiríntico conforme o narrador vai citando sucessivamente diversos endereços, como por exemplo no trecho que segue:

À direita, o grupo de árvores ao longo da rua dos Pyrenées. Rua de Ménilmontant. Os blocos de edifícios dos 140 estão desertos, sob o sol. Na última parte da Saint-Fargeau, parecia que estava atravessando uma cidade abandonada.  
O bulevar Mortier é rodeado de plátanos. Eles continuam lá, onde terminam os edifícios de quartel de Tourelles, exatamente diante da entrada de Lilas. (Modiano, 2014, p. 124)

Com isso, o narrador fornece ao leitor mais do que a possibilidade de verificar ou repetir esse trajeto, e vai criando as linhas que se cruzam para formar esse labirinto. Como imagem, podemos pensar esse intrincado sistema como uma alegoria para a descentralização do sujeito que vaga entre a memória do passado e a vontade de lançar-se para o futuro, o que reafirma constantemente o caráter moderno do romance. Ou seja, ao adentrarmos em um labirinto, nos deparamos com uma infinidade de caminhos possíveis, essa imagem, portanto, nos põe diante do relativismo como marca da modernidade. As caminhadas do narrador pela cidade em busca de pistas sobre Dora Bruder enfatizam essa sensação de um espaço carregado de história e memória, cujo centro se encontra em constante deslocamento. Podemos ainda pensar essa questão da descentralidade sob diferentes perspectivas: 1) a descentralização do espaço, na qual Paris é retratada pela sua periferia, o *XVIII arrondissement*, 2) a descentralidade do sujeito, uma vez que Dora e o narrador são coprotagonistas que orbitam um ao outro. Esses movimentos que assimilam Dora ao narrador podem ser atestados na própria narração, pois: “De ontem a hoje. Ao recuar no tempo, as lembranças se embaralham, os invernos se confundem. O de 1965 e o de 1942” (Modiano, 2014, p. 8), deixando entrever esses espelhamentos entre as

diferentes entidades do romance.

Assim podemos recorrer mais uma vez à Carvalho, para quem “o espaço de Modiano é, ao mesmo tempo, uma soma de tempos e uma soma de espaços” (Carvalho, 2018, p. 79), no qual se sobrepõem o acúmulo de temporalidades distintas ao possibilitar a coexistência do passado, do presente e do futuro em simultâneo, como que em um movimento cíclico e observável na constituição arquitetônica da paisagem urbana com diferentes estilos, ruínas do passado e tapumes que escondem o futuro. Logo, o olhar observador que vaga pelas ruas em meio a este espaço fragmentado investe a cidade de sentido, mas é investido por ela de uma identidade, também fragmentada, pressupondo um movimento dialógico entre o observador (narrador) e seu objeto observado (a cidade).

A segunda ideia alegórica que se projeta do romance é aquela que caracteriza a cidade como um palimpsesto. A sobreposição entre passado e presente cria essa imagem sobre o espaço urbano parisiense, uma vez que em muitos momentos o narrador evoca prédios que deixaram de existir em algum momento ou que foram ressignificados, assumindo outros propósitos. Desse modo, nas citações seguintes, podemos perceber como isso acontece na narração:

Passados mais de sessenta anos, estes arquivos vão pouco a pouco mostrando os seus segredos. A Chefatura de Polícia da Ocupação é, hoje em dia, apenas um grande quartel **espectral** à margem do Sena. Ela surge aos nossos olhos, quando evocamos o passado, um pouco como a casa Usher. Hoje em dia é difícil acreditar que esse edifício, cuja fachada está sempre em nosso caminho, não tenha se modificado desde os anos 1940. Preferimos acreditar que não são mais as mesmas pedras, os mesmos corredores. (Modiano, 2014, p. 78 – **Grifo nosso**)

Ou:

Mais tarde, soube que o Ornano 43 era um cinema muito antigo. Foi reconstruído nos anos 1930, ficando com essa aparência de navio. Voltei a esses lugares em maio de 1996. Uma loja substituiu o cinema. Atravessando a rua Hermel chega-se em frente ao prédio do bulevar Ornano 41, o endereço indicado no anúncio de busca de Dora Bruder. (Modiano, 2014, p. 9)

Podemos perceber, assim, como a cidade do presente vai pouco a pouco avançando sobre o espaço da cidade de ontem, que existe somente como restos

textualizados em documentos históricos, fotografias, memórias e edificações, expondo um espaço fantasmático resultante do progresso que se ergue dos escombros do passado e da cultura. Nesse sentido, a relação do capital como agente corrosivo da memória é bastante evidente, uma vez que uma loja, espaço dedicado ao consumismo (um templo erguido ao capitalismo!) substitui o velho cinema de 1930, um ambiente de cultura, de arte e de memória.

Além disso, o texto propõe uma relação com outras vozes para construir camadas diversas de sentido. Estabelecendo, com isso, não apenas o já citado hibridismo, mas também, uma extensa rede de citações que transitam entre o explícito e o cifrado como processo característico das narrativas contemporâneas. Nas excertos anteriores, o narrador estabelece um diálogo *en passant* com o conto de Edgar Allan Poe, *A queda da casa de Usher*, ao comparar a chefatura de polícia com a casa do conto por causa de sua caracterização espectral (cf. Modiano, 2014, p. 78 - grifo em destaque) e, assim, consolidando a ambientação do episódio narrado no romance, uma vez que a ambientação do conto corresponde, em alguma medida, ao clima que Modiano busca imprimir em sua narrativa, posto que o narrador do conto de Poe diz:

(...) Dirigi meu cavalo para a borda escarpada de uma lagoa, ou, antes, de um charco sombrio e lúgubre que formava um sereno espelho perto da residência, e olhei para baixo – mas com uma emoção ainda mais profunda do que antes – para as imagens invertidas das junças cinzentas, e dos troncos **espectrais**, e das janelas paradas como olhos mortiços. (Poe, 2008, p. 157 – **Grifo nosso**)

Note-se que, no campo semântico, as palavras mobilizadas por Poe na descrição da Casa se assemelham à ideia transmitida por Modiano; além disso, há de semelhante entre a Casa Usher e a Chefatura de polícia o fato de serem edificações localizadas à margem de corpos d'água, o que, em termos simbólicos, pode evocar as águas do esquecimento do Lete mitológico. Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* defende que:

Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa — seja na literatura, na história ou na teoria — que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos os três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base de seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (Hutcheon, 1991, p. 22)

Portanto, para Hutcheon, a metaficção historiográfica como expressão da literatura contemporânea<sup>22</sup> é uma abordagem narrativa que, de forma simultânea, reflete sobre seus próprios mecanismos de construção e reexamina criticamente os fatos históricos. Agenciando instrumentos de expressão tais como intertextualidade, ironia, e citação paródica para isso, problematiza a relação entre ficção e realidade.

Nesse sentido, o romance de Modiano apela para uma extensa rede de citações, por meio do diálogo direto com diversas obras da literatura e também do cinema, tais como *Os miseráveis*, de Victor Hugo e, entre outras referências importantes, o narrador evoca os escritores Friedo Lampe (1899–1945), Felix Hartlaub (1913-1945), Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943), estes últimos sendo artistas que direta ou indiretamente foram vítimas do nazismo e com os quais o narrador estabelece uma relação de alteridade ao dizer que “muitos amigos que não conheci desapareceram em 1945, ano de meu nascimento” (Modiano, 2014, p. 92) Dessa forma, a arte e o espaço periférico e opressor são os elos de intersubjetividade que estabelecem uma experiência comum a estes indivíduos que vivem à margem do sistema como cidadãos de segunda-categoria destituídos do direito à dignidade humana. Em outros casos, este elo é estabelecido por meio da existência de espaços em comum, tal como o escritor François Vernet<sup>23</sup>, “o Zebu” (Modiano, 2014, p. 93), citado no romance pelo pseudônimo Albert Sciaky, morto no campo de concentração e extermínio da Dachau, em 1945, e que havia morado no mesmo apartamento no qual o narrador e seu pai moraram:

Assim o apartamento onde Sachs se dedicava ao tráfico de ouro, e onde mais tarde meu pai se escondeu com falsa identidade, “o Zebu” tinha ocupado o meu quarto de criança. Outros, como ele, bem antes do meu nascimento, provaram todos os sofrimentos, para que nós experimentássemos apenas alguns males (Modiano, 2014, p. 93)

Essas relações de dialogia expressas no romance expõem a contemporaneidade da poética de Modiano, uma vez que seu romance se constrói

---

<sup>22</sup> Reiteramos que, para efeitos deste estudo, as questões relativas à pós-modernidade não nos afetam. Ao citar o estudo Hutcheon, tomamos por empréstimo suas considerações estendendo-as aos nossos objetos por julgarmos, igualmente, aplicáveis a arte e a literatura contemporânea.

<sup>23</sup> Cf. EPP, Marla Rose. **Les Chercheurs D’histoire**: The Historical Investigator in The Contemporary French Novel. Dissertation (Doctor of Philosophy). University of Pennsylvania, Philadelphia, 224 p. 2018. Disponível em <https://repository.upenn.edu/handle/20.500.14332/29863> Consultado em agosto de 2024, p. 36

mobilizando fragmentos de diversos gêneros textuais – em um evidente movimento de hibridação genética – bem como com a organização de um verdadeiro mosaico de vozes fragmentadas que se unem em um único objeto estético, propondo entroncamentos e desvios que, no nível composicional, sugerem a figura do Rizoma, conforme proposto por Deleuze e Guattari.

Dessa forma, o passado permanece como materialização através da arquitetura do espaço urbano, tal como em um palimpsesto as letras raspadas permanecem como sombra. Por mais que a necessidade de esquecimento imponha novos usos aos edifícios e monumentos públicos, a memória tem o poder de evocar o passado e misturar a cidade de ontem à cidade de hoje em um movimento de sobreposição. Assim nos diz o narrador: “tenho a impressão de que estou inteiramente só, ao fazer este paralelo entre a Paris daquele tempo e a de hoje” (Modiano, 2014, p. 46). Pode-se inferir que tanto a cidade quanto o livro se apresentam sob uma perspectiva de sobreposição, pois:

O mundo tornou-se caos, mas o livro permanece sendo imagem do mundo [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). Se havia até pouco tempo uma organização muito bem definida e agrimensada – tanto nas cidades quanto na literatura –, o que se percebe atualmente são sujeitos em trânsito, migrantes, territorialidades cruzadas e sem um início e um fim, mas sempre o meio, o múltiplo. (Botton, 2019, p. 452)

Ou seja, no universo ficcional Modianesco, tanto a literatura quanto o espaço se caracterizam pela ideia de rizoma, já que “o que se percebe tanto nas geografias das cidades quanto nas estruturas literárias são conexões internas e externas em constante ligação. Em uma imagem: o rizoma”. (Botton, 2019, p. 452). Nesse sentido, o traçado das ruas e as conexões intertextuais apresentam ligações com interposições labirínticas e sobrepostas intermináveis, sugerindo um sistema aberto que leva sempre novas possibilidades de interpretação com novas conexões. Assim, o romance pressupõe a percepção da cidade tal como organizada pela escrita de outrem:

A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas

múltiplas vozes e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade (Gomes, 2009, p. 24 apud Botton, 2019, p. 454).

Logo, o trânsito como ato próprio das personagens participa do esforço criativo da escrita da cidade e, assim como o leitor, investe esses espaços de sentido e afetividades. Dessa forma, a imagem do rizoma apresenta-se como resultante da interação no processo cultural próprio do sistema literário na relação escritor-obra-leitor.

Além disso, em nível de composição verbal podemos observar que há uma elipse que parece sugerir um desaparecimento da cidade, tal como Dora desapareceu em algum momento da década de 1940, durante a Ocupação. Essa elipse se repetirá no parágrafo seguinte, reforçando essa ideia quando o narrador diz que “a cidade de ontem aparece nos reflexos fortuitos, atrás da de hoje” (Modiano, 2014, p. 46)<sup>24</sup>, na qual estabelece, mais uma vez, a alegoria do palimpsesto, mas, também, sugere esse desaparecimento da cidade (de hoje) nos meandros da memória daquela cidade que pode somente ser evocada pela memória. Isso se reflete, em termos composicionais, como efeito estético do texto pelo uso das analepses. Ou seja, o que é recuperado pela memória e pelo esforço investigativo prevalece sobre o tempo da narração.

Levando em consideração os dados verificáveis a respeito do espaço, tal como este é colocado pelo narrador, a ação do romance se concentra no Quartier *Clignancourt*, e nos arredores, espaços reais que um dia foram, segundo a narração, habitados por Dora Bruder e sua família, como nos diz o narrador, citando o anúncio do *Paris-soir*. Motivado por uma memória *topográfica* e afetiva, o narrador arrisca uma descrição cuidadosa dos locais com endereços ainda hoje verificáveis, tais como o nº 41 do Bulevar Oranano, onde esteve localizado o hotel no qual residia a família Bruder. Essa linguagem referencial e verificável preserva os vestígios das descrições objetivas da realidade, afastando-se desta apenas pelo fato de ter um teor profundamente impressionista, com a subjetivação da paisagem pelo olhar do narrador e pela transmissão de sua percepção através da composição verbal. Neste

---

<sup>24</sup> Buscando comprovar essa constatação, recorreremos ao texto original em Francês, na qual se pode ler: “*J’ai l’impression d’être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d’aujourd’hui, le seul à me souvenir de tous ces détails. Par moments, le lien s’amenuise et risque de se rompre, d’autres soirs la ville d’hier m’apparaît en reflets furtifs derrière celle d’aujourd’hui*” (Modiano, 1997, p. 35). Com isso, podemos observar que a existência da elipse como recurso expressivo está presente mesmo no original, reforçando a ideia que propomos no desenvolvimento deste capítulo.

caso, o espaço da narração e o espaço da narrativa aparecem de maneira explícita:

Com o mapa do metrô, tento refazer o trajeto de Dora. Para evitar muitas mudanças de linha, devia pegar o metrô em Nation, que ficava bem perto do pensionato. Direção Point de Sèvres. Mudança em Strasbourg-Saint-Denis. Direção Porte de Clignancourt. Descia em Simplon, bem em frente ao cinema e ao hotel. (Modiano, 2015, p. 41)

Com esse trajeto de Dora revisitado e refeito pelo narrador, podemos perceber que os espaços coincidem: a Paris de Dora e aquela do narrador são a mesma cidade perpetuada no tempo. “Trajeto”, termo mobilizado pelo narrador, substantivo que indica um caminho a ser seguido, reforça a noção estabelecida pelo tema, o périplo urbano, e fala sobre a condição do sujeito moderno, o estado de permanente errância. Ademais, estabelece a cidade e suas ruas, os espaços exteriores e de convivência pública como o ambiente no qual tomarão forma os conflitos dramáticos da narrativa. Este termo, inclusive, denota um deslocamento constante não apenas em função do espaço, mas, também, do tempo, isso levando em consideração que as datas evocadas sempre oscilam entre o tempo da narração, nos anos 1990, e as diferentes datas do tempo da narrativa.

Nesse sentido, o ambiente é composto pelas múltiplas imagens do espaço urbano captadas pelo narrador e subjetivadas por ele, criando um mosaico da cidade no qual permanece a ideia recorrente dos tons de cinza, de uma cidade triste e silenciosa, pois “a cidade ficou deserta, como para marcar a ausência de Dora” (Modiano, 2015, p. 137). O clima de perda que perpassa o romance assinala um potente sentimento de uma poética própria do autor, caracterizada pela nostalgia e por uma angústia melancólica em relação ao passado.

*Dora Bruder* é, desse modo, um romance cujo narrador é concebido como um autor-criador. O espaço, como já vimos, é criado a partir de uma cartografia afetiva da cidade, na qual Paris, enquanto traço próprio e recorrente da poética de Modiano, extrapola a função de cenário para os dramas das personagens. Como recurso técnico da narrativa de cunho autobiográfico, o espaço urbano evoca os sentimentos de perda e desaparecimento sob os quais o romance opera. Assim, perder-se na cidade “representa também uma sensação de suspensão do tempo cronológico e uma perda de senso de identidade, ambos resultados da contaminação do presente pelo passado mediada, em geral, pela memória” (Carvalho, 2018 p. 15). Memória esta que, somente ela, possibilita a construção e reconstrução das identidades das personagens, de seus

traumas e vivências da catástrofe no espaço urbano e no tempo histórico.

Esta memória é mediadora da relação entre presente e passado e constitui o elemento fundamental através do qual a ambientação é construída, o que possibilita a reconstrução das identidades das vítimas das catástrofes. Toda a percepção dos espaços urbanos pelos quais o narrador circula é iluminada pela luz mortífera da memória, tal como em uma lembrança que já começa a se apagar e se perder no tempo. Há ainda uma nostalgia, uma sensação próxima à saudade que pode ser captada pelo leitor, expressa nos comentários deste narrador ao referir-se à sua juventude e aos eventos vividos nos mesmos lugares pelos quais Dora Bruder teria passado. Portanto, temos um narrador que se coloca em uma posição múltipla; suas percepções da cidade são assumidas pelo leitor como tonalidade, pois ele é simultaneamente narrador, *autor-criador* e personagem que cria si mesmo. Por este viés, a ambientação se dá sempre reflexa à entidade narradora do romance. Walter Benjamin, ao refletir sobre a figura do *flâneur*, nas suas *Passagens*, pode nos fazer compreender melhor como funciona a apreensão da cidade e do passado como reminiscência, na obra de Modiano, pois:

A rua conduz o *flâneur* em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme. Ela vai descendo, quando não em direção às Mães, pelo menos rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitiçante por não ser seu próprio passado, seu passado particular. Entretanto, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas por que o tempo de sua vida vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. A iluminação a gás que recai sobre o calçamento lança uma luz ambígua sobre este duplo chão. (Benjamin, 2018, p. 701)

No desenvolvimento teórico desta dissertação, falamos sobre o romance policial ser fruto da modernidade urbana e que, também, segundo Benjamin, o *flâneur* é a figura que assume para si a tarefa investigativa. O narrador modiano em *Dora Bruder* exerce essa mesma função descrita por Benjamin, investigando um tempo que passou, pessoas desaparecidas e se esgueirando cada vez mais nas profundezas do passado particular marcado pela sobreposição da história da coletividade, mesclando História e memória na relação entre *eu* e o *outro* pela mediação do espaço urbano. Portanto, tanto para o narrador deste romance como para o *flâneur*, andar pela cidade adquire o sentido da errância, abarcando os múltiplos sentidos possíveis para este

substantivo. Se “a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber, persegue esta realidade” (Benjamin, 2018, p. 722). Nesse sentido, a figura do labirinto evocada repetidamente neste estudo sugere a importância deste vagar sem rumo pela cidade, no ato de uma busca que transita entre a tentativa e o erro, como o faz o narrador em busca dos vestígios deixados por Dora Bruder.

Dessa forma, a errância do narrador está associada ao trabalho investigativo, mas, também, às suas angústias, à necessidade de dar expressão a uma crise identitária, à memória e a uma necessidade de vazão ao luto pelas vítimas com as quais este narrador se identifica. Assim, o retrato de uma cidade hostil, a Paris de ontem, vai se compondo como a contraparte da Paris de hoje, aquela na qual o narrador circula:

Penso em Dora Bruder. Digo a mim mesmo que sua fuga não era tão simples como a que vivi, vinte anos mais tarde, num mundo que se tornara inofensivo. Esta cidade de dezembro de 1941, com seu toque de recolher, seus soldados, sua polícia, tudo lhe era hostil e queria destruí-la. Aos 16 anos, o mundo todo estava contra ela, sem que ela soubesse por quê. (Modiano, 2014, p. 73)

Nesse sentido, a relação das personagens com o espaço altera a percepção que chega ao leitor por meio do ponto de vista expresso na trama. Isto posto, temos o caso de uma *memória topográfica* (Bolle, 2022, p. 388), que trata da superposição do *eu* e da cidade no plano da criação estética. Os espaços de Dora e do narrador são, portanto, paradoxalmente, o mesmo, enquanto se fazem outros: a mesma cidade de Paris, com suas ruas e monumentos vistos e habitados pelo narrador e sua personagem, faz-se uma cidade outra para cada um na medida em que estes experimentam realidades diametralmente opostas e que inspiram sentimentos e percepções contrastantes (*ambientação*): o período da Ocupação e do Pós-Guerra.

Por meio da perspectiva deste narrador que organiza diferentes rastros e restos textuais, pistas da existência de Dora, os recortes de espaço são também recortes da memória, que colocam a personagem e a sua cidade em uma relação de pertencimento simbiótico pois, como nos mostra o narrador: “foram obrigadas a usar as estrelas amarelas crianças de nomes poloneses, russos, romenos, que eram tão parisienses que se confundiam com as fachadas dos edifícios, as calçadas, as infinitas nuances de cinza que só se vêem em Paris” (Modiano, 2014, p. 131-132).

Esta impressão de uma simbiose entre as personagens e o espaço criado pelo narrador coloca, no entanto, um problema de identidade que pode ser percebido no trecho do romance citado abaixo, vejamos:

Os restos de papel de parede que ainda pude ver há trinta anos, na rua dos Jardins-Saint-Paul, eram vestígios de quartos onde tínhamos morado antes – quartos em que viveram rapazes e moças da idade de Dora, que os policiais vieram buscar num dia de julho de 1942. A lista de seus nomes sempre vem acompanhada dos mesmos nomes de ruas. E os números de edifícios e os nomes das ruas não correspondem mais a coisa alguma. (Modiano, 2014, p. 130)

A aniquilação dessas pessoas, perpetrada nos *lagers* do III Reich, consuma-se com a destruição dos espaços evocativos de suas memórias. Nesse sentido, a marcha do progresso, observada na transformação constante da cidade, dos espaços de convivência comum e das residências privadas, é análoga aos processos de aniquilação empreendidos nos Campos de Concentração e extermínio. Para o narrador, visitar esses locais é resgatar a memória e a identidade daqueles que lá viveram durante os anos da Ocupação, buscando reestabelecer esse espaço simbólico, mesmo que esvaziado pelo passado, e considerando o dinamismo da cidade viva e suas transformações. A identidade dos sujeitos, vinculada aos espaços de pertencimento, é frágil, e, desse modo, o desaparecimento desses lugares de memória equivale ao desaparecimento da própria memória. Paris, descrita pelo narrador como uma cidade esvaziada, fechada e com incontáveis nuances de cinza, revela-se, na narrativa, em um processo metódico de esvaziamento da memória e da identidade das vítimas da Ocupação. Assim, uma relação paradoxal entre passado e presente, memória e esquecimento pode ser compreendida na constituição do espaço físico urbano: tendo sido poupada da destruição na II Guerra, os espaços de memória da cidade, no contexto do romance, vão, pouco a pouco, dando lugar a outros usos por meio de reconstruções e demolições sistemáticas.

Em seu processo investigativo sobre o desaparecimento de Dora, o narrador nos coloca também diante desse problema da dissolução/apagamento das identidades:

A Polícia de Assuntos Judaicos destruiu seus fichários, todos os processos verbais de interpelação durante as prisões, ou da época das prisões individuais nas ruas. Se eu não estivesse tomando notas, não haveria mais nenhum traço da presença dessa desconhecida, e do meu pai, num camburão em fevereiro de 1942, nos Champs-

Elisées. Apenas pessoas – mortas ou vivas – que classificamos na categoria de “indivíduo não identificado”. (Modiano, 2014, p. 60)

Neste excerto citado, o narrador relata o episódio da prisão de seu pai, um judeu que (sobre)vivia de pequenas contravenções “no submundo do mercado negro” (Modiano, 2014, p. 60), juntamente com algumas jovens não identificadas, no mesmo período em que Dora foi detida em razão de sua “situação duplamente irregular: ao mesmo tempo judia e menor procurada” (Modiano, 2014, p. 59). O narrador conjectura a possibilidade de uma dessas jovens ser Dora, e, nesse sentido, se seus caminhos teriam se cruzado mesmo que indiretamente, já que seu pai e ela talvez teriam sido detidos na mesma ocasião. Podemos perceber que a indeterminação da identidade, juntamente com a fragilidade desta, paira no romance como um problema do qual o narrador se ocupa: pois, para este narrador, o esquecimento e/ou o apagamento dessas identidades, implica um apagamento de si mesmo.

Dora Bruder e o narrador, então, são figuras que se aproximam por sua relação com os espaços. Estruturalmente falando, o tempo da narração e o tempo da narrativa se aproximam pela relação entre personagem e instância narradora no espaço que há em comum entre elas. Nesse ponto, nas idas e vindas do narrador por essa temporalidade fraturada que se disfarça com tons de continuidade, temos a vivência da experiência traumática por meio da memória de um passado que não passa, mas se perpetua na vivência do presente (tempo da narração). Dessa forma, espacialidade e temporalidade aparecem na narrativa de modo que um se infiltra no outro.

Considerando que Lukács em sua *Teoria do Romance* caracteriza o gênero romanesco como uma busca para “descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (Lukács, 2009, p. 60), podemos observar em *Dora Bruder* que a forma detetivesca e híbrida como a narrativa se constrói diz respeito muito de perto ao conteúdo. Desaparição e aniquilamento são abordados pelo narrador-autor a partir de arquivos, cartas, fotografias, depoimentos e recortes de jornal, além, é claro, da própria memória deste sujeito enunciador que, não em poucos momentos, confunde-se com a experiência referencial do autor. Esses dados verificáveis que compõem a trama como *forma* vêm em apoio ao relato do narrador, buscando criar efeitos de verdade documental à trama. Nesse sentido, a linguagem do trauma, circular e eivada de impossibilidades, é manifestada na busca quase obsessiva do narrador pela identidade e pela história de Dora Bruder, a partir da qual sua própria identidade se

manifesta pelo fato que os une: uma identidade parisiense marcada pela Ocupação e pela sombra da *Shoah* como presença perene no tempo histórico e no espaço urbano.

Para Seligmann-Silva “estar no tempo “pós”-catástrofe significa habitar essas catástrofes” (2002, p. 136), deste modo, a identidade do narrador é constituída como identidade de alguém que habita não só um tempo pós-catástrofe, mas um espaço que se relaciona com esses eventos traumáticos de maneira muito mais concreta por apresentar as cicatrizes do tempo de forma materializada. Sua busca de uma reconstituição da história e da memória de Dora Bruder na construção da trama do romance é uma busca por si mesmo, de modo que um se constitui em relação ao outro a partir de suas relações com um espaço compartilhado: a cidade. No mais, o narrador, em sua incursão investigativa, embarca em uma tentativa de “construção de um mundo menos *unheimlich*” (Seligmann-Silva, 2008, p. 103), tentativa esta que é a de restituir a ligação entre os sujeitos aniquilados no Holocausto com seus espaços de identidade, pertencimento e memória. De certo modo, Dora Bruder, então, torna-se uma personagem metonímica, representando, simbolicamente, todos aqueles que pereceram diante dos horrores perpetrados pelo nazifascismo, cuja identidade se remonta de maneira dialógica com a do narrador em seu processo de criação narrativa.

Podemos pensar que Dora Bruder, enquanto personagem metonímica, é também uma alegoria da espacialização da memória. O esforço efabulatório feito pelo narrador ao ficcionalizar Dora passa pela sua relação com a realidade material das ruas de Paris, na permanência de certos espaços e da ausência de outros que, assim como Dora, se fazem paradoxalmente permanentes na ausência enquanto ecos do tempo histórico na memória.

Com base no que foi visto até o momento, podemos pensar a cidade de Paris, a partir de seu retrato no romance de Modiano, em relação aos espaços que vão sendo evocados pela narração conforme o avanço da trama. São comuns a evocação de lugares de desaparecimento, ocultação e detenção como parte dos ambientes da narrativa. Assim, os orfanatos, as escolas, ruas, bairros que Dora frequentou são lugares que testemunharam a perseguição e o sofrimento de milhares de judeus parisienses durante a Ocupação. Esses lugares simbolicamente evocam a ausência e a perda, refletindo o destino de muitas vítimas do nazismo que transitam em uma cidade que “tinha se transformado numa prisão escura” (Modiano, 2014, p. 52).

Ao mapear cuidadosamente as ruas percorridas por Dora, as escolas que

frequentou e os hotéis onde ela e sua família moraram, o narrador estabelece e cria a relação entre os espaços da cidade e a identidade da personagem. Da fragmentação da cidade, emerge uma imagem de Dora Bruder, baseada em um estudo da geografia e do mapeamento da cidade. Desta forma, a paisagem urbana, com a sua complexa rede de ruas, vielas, edifícios e monumentos históricos, constitui uma metáfora especializada da memória e identidade do indivíduo em simbiose com o meio. O desenho arquitetônico de Paris, com as suas camadas de história sobrepostas, reflete a complexidade da memória, em que presente e passado coexistem e se entrelaçam.

Embora a cidade seja concebida como espaço fragmentado, a Paris modianiana se avoluma como uma cidade rizomática e isotrópica. Ou seja, embora vá se abrindo em entroncamentos que se cruzam dando origem a novos, ela se expande em todas as direções tendo por centros os sujeitos envolvidos no processo narrativo e não mais um centro unívoco, seja ele local (o centro da cidade) ou humano (na perspectiva do narrador ou de Dora). Logo, pode-se argumentar que “o centro perdeu espaço para o meio, para o entrecruzamento. A mudança e o deslocamento são marcas próprias de um tempo que está na velocidade da própria tecnologia” (Botton, 2019, p. 454).

No que se refere aos recursos mobilizados pela narrativa, cabe, ainda, algumas considerações sobre a *mise en abyme*, um dos elementos estruturais mais importantes presente em *Dora Bruder* e ligado aos operadores de leitura da ordem do tempo e do espaço, além de engendrar relações de dialogia com outras obras. Podemos, desse modo, pensar pelo menos três usos em termos de organização da trama para este mecanismo narrativo de entabulamento: o primeiro com o objetivo de estabelecer uma conexão entre *Dora Bruder* e os demais romances escritos por Modiano, citando *Voyage de Noces*, como vimos anteriormente; o segundo busca propor uma aproximação e espelhamento entre Dora e o narrador, por meio da intercalação de episódios da vida de um e de outro; e, por fim, estabelecer, por meio de citações (diretas ou indiretas) de livros e filmes lidos ou assistidos pelo narrador um coro de vozes que se unem à do narrador, promovendo um efeito de aprofundamento da trama, além de permitir que a narrativa reflita, via metalinguagem, sobre o próprio caráter ficcional. Podemos citar, exemplo, um interessante caso de *mise en abyme* que propõe relações dialógicas com o cinema, no excerto que se segue:

No verão de 1941, um dos filmes produzidos após o início da Ocupação foi exibido na Normandia, e, depois, nas salas de cinema do bairro. Era uma comédia leve: *Premier rendez-vous*<sup>25</sup>. A última vez que o vi, ele me causou uma estranha impressão, que não se justificava pelo enredo, superficial, ou pelo tom ameno dos protagonistas. Dizia para mim mesmo que talvez Dora Bruder tivesse assistido, num domingo, a uma sessão desse filme, cujo tema é a fuga de uma moça de sua idade. Ela foge de um pensionato como o Sagrado Coração de Maria. No curso dessa fuga, ela encontra o seu príncipe encantado, como nas histórias de fadas e nos romances.

Esse filme apresentava a versão rosa, inofensiva, do que aconteceu com Dora na vida real. Ele teria influenciado Dora na sua decisão de fugir? Concentro minha atenção nos detalhes: o dormitório, os corredores do internato, o uniforme das internas, o bar onde a heroína espera o anoitecer... Não consegui encontrar nada que pudesse corresponder à realidade, e, além disso, a maior parte das cenas foram rodadas em estúdio. No entanto, experimentei um estranho mal-estar. Ele vinha de certa luminosidade particular do filme, da própria película. Um véu parecia cobrir todas as imagens, acentuava os contrastes, apagando-os, às vezes, numa brancura boreal. A luz estava ao mesmo tempo muito clara e muito escura, sufocando as vozes, ou tornando seu timbre mais forte, mais inquietante.

Compreendi, de repente, que este filme estava impregnado dos olhares dos espectadores do tempo da Ocupação – espectadores de todos os tipos, dos quais um grande número não sobreviveu à guerra. Foram mandados ao desconhecido, após terem visto o filme, em algum sábado à noite que terá sido uma espécie de trégua para eles. Esquecemos, durante o tempo de uma sessão, a guerra e as ameaças de fora. **Na escuridão de uma sala de cinema, estamos comprimidos uns contra os outros, seguindo a sequência de imagens na tela, e mais nada pode acontecer. E todos esses olhares, por uma espécie de processo químico, modificaram a própria substância da película, a luz, a voz dos atores.** Eis o que senti, pensando em Dora Bruder, diante das imagens aparentemente banais de *Premier rendez-vous*. (Modiano, 2014, p. 74-75 – **Grifo nosso**)

Por se tratar de um excerto razoavelmente extenso, consideremos uma divisão em parágrafos para esta análise. Desse modo, no primeiro parágrafo, o narrador nos apresenta ao filme com o qual abre diálogo, estabelecendo relações entre o enredo do filme de Decoin e o romance que, de maneira performática, é escrito pelo autor-criador simultaneamente ao ato da leitura. Dessa forma, podemos pensar em uma relação dialógica entre arte e sociedade na qual os movimentos de influência acontecem em uma via de mão-dupla. Com isso, podemos dizer que a sensação de

---

<sup>25</sup> PREMIER rendez-vous. Direção: Henri Decoin, produção: Alfred Greven. França: Continental Films, 1941, 95mins.

simultaneidade é um importante efeito criado pela narração deste romance.

No segundo parágrafo, os paralelos da trama com a vida de Dora continuam, como se o narrador buscasse mostrar ao leitor o motivo da inserção deste episódio no romance, mesmo que não haja correspondências com a realidade como o narrador diz. Mas até que ponto, podemos pensar, a sua versão é correspondente à realidade? Dora Bruder, em sua ausência, não poderá responder, então o que resta são os resultados do esforço investigativo proposto pelo narrador que é, obviamente, manchado por suas preferências, motivações e, sobretudo, emoções. Esse caráter emocional pode ser percebido pelo modo como o filme é descrito a partir desse ponto, com ênfase na percepção, na impressão do narrador e de seu estado de espírito.

No terceiro parágrafo desta inserção sobre o filme, o narrador nos coloca diante da experiência corporal do sujeito que observa. Como podemos perceber pelo grifo em destaque, os sentidos se misturam na perspectiva do sujeito espectador e seu olhar é capaz de modificar a materialidade do objeto observado. Na relação arte x sujeito, opera-se dialogicamente esse movimento, uma vez que como obra aberta, cada leitor a lerá/assistirá de um modo, de acordo com sua experiência de mundo. Desse modo, o narrador enquanto *autor-criador* imprime suas emoções no filme ao mesmo tempo em que investe esses mesmos sentimentos e sentidos no romance.

O processo de *mise en abyme* pode ser lido no caso do romance de Modiano como um elemento formal agregador de citações e dos diversos fragmentos de gêneros distintos que, ao serem mobilizados, compõem o mosaico polifônico, além de promover uma presentificação do passado por meio das linhas do tempo que se cruzam e se sobrepõem constantemente. Esses blocos que se entabulam na narração evidenciam o domínio pleno *autor-criador* sobre seu universo ficcional, transitando livremente entre o corpo da obra do autor-pessoa como se o conjunto se tratasse de um sistema fechado mesmo que em diálogo contínuo com outras vozes, buscando uma ilusão de completude diante do evidente teor fragmentário.

A utilização da *mise en abyme*, tal como o faz Patrick Modiano, constitui um recurso diegético importante para que se possa explorar a tênue fronteira entre o real e o ficcional na literatura. Ao estabelecer um diálogo contínuo com a própria obra, com outras vozes autorais e outras mídias, o uso da *mise en abyme* intensifica a tensão entre o relato ficcional e sua pretensa condição biográfica/documental. Essa estratégia composicional da narrativa tem como efeito a fragilização do pacto ficcional, expondo o romance como uma construção deliberada, consciente de sua própria artificialidade

e de suas limitações como criação verbal diante do tempo histórico e da memória.

Desse modo, a fotografia ainda surge como outro elemento relevante para nossa análise, uma vez que, dispondo de fotos de Dora Bruder, o narrador decide por apenas descrevê-las verbalmente, propondo um esforço eufrástico evidentemente desnecessário, mas que, por razões estilísticas e formais, assim o faz para ratificar ao leitor o seu ponto de vista e a sua função como entidade mediadora entre o mundo (ou linha do tempo) de Dora Bruder e o do leitor. Com isso, o narrador nega ao olhar do leitor a materialidade da fotografia, fazendo com que a compreensão do visual passe pelo verbal. Na poética de Modiano, o diálogo com a fotografia é sempre um elemento a ser considerado, uma vez que recorre a esse artefato imagético transpondo-o para verbalmente como um traço próprio de sua escrita, com isso dá a entrever a precariedade do visual na busca dos traços identitários que definem uma pessoa no mundo. Como efeito de sentido, a ausência material da fotografia presentificada pelo discurso implica o apagamento da memória e a fragilidade dos documentos nos quais confiamos para ancorar a memória biológica e, com isso, engendrar os processos de identificação e de identidade.

Em resumo, *Dora Bruder* se apresenta com um romance que joga com a capacidade investigativa do leitor, já que a ausência material dos documentos descritos instiga o leitor a realizar o mesmo movimento executado pelo narrador. Ainda, como ficção, há o caráter documental elaborado por meio dos vestígios e lacunas, dos desaparecimentos de pessoas e de locais que acarretam uma forte tensão entre a memória e uma *desmemória*. Os mistérios propostos pela narrativa modianesca engendram um jogo o qual o leitor está fadado a perder, uma vez que as respostas para esses mistérios são, em sua maioria, inalcançáveis. De Dora Bruder só descobrimos o trágico destino que sua dupla condição de irregularidade (Modiano, 2014, p. 59) lhe reservou, enquanto as suas motivações para a fuga jamais se poderá saber.

Em suma, o romance de Modiano evoca uma poética da paisagem urbana como elemento que perpassa a sua obra. No capítulo seguinte, nossa análise será centrada no romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares, e será exposta nestes mesmos termos. Nosso ponto de partida é, igualmente, uma leitura descritiva, propondo nossa interpretação dos possíveis efeitos estéticos e de sentido observáveis na narrativa a partir dos operadores de leitura: de espaço, ambiente e ambientação e seus impactos na composição das

personagens.

### **3 ENTRE OS DESTROÇOS DE UMA CIDADE POSSÍVEL: AS RUÍNAS E A BUSCA EM UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI**

*Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, romance publicado pelo escritor português Gonçalo M. Tavares, em 2014, não é um romance que fala sobre Portugal ou sobre seus habitantes. Enquanto obra ficcional, desloca-se geograficamente para o centro da Europa e temporalmente para o passado, sendo ambientado em Berlim, Alemanha, em algum momento entre os anos de 1960, com a cidade ainda sob as ruínas deixadas pela II Guerra Mundial, e com as sombras do nazismo e da *Shoah* pairando sobre a população como uma memória ainda muito recente, tal como sugere a imagem da fotografia de Hermann Goering “fixada por cima de um prédio” (Tavares, 2015, p. 147).

Podemos conjecturar que, mesmo não se tratando de uma narrativa protagonizada por portugueses, este é um romance que também retrata Portugal e, embora aborde a Segunda Guerra Mundial, não se limita a ser apenas uma história sobre tal conflito. Dizemos isto porque o país em questão passou por boa parte do século XX sob um regime ditatorial opressor e, de certo modo, simpático aos regimes nazifascistas. Dessa forma, ao elaborar sua narração sobre os traumas deixados pelo nazismo, sobre a ruína social e material, o romance de Tavares também fala sobre a condição portuguesa pós-25 de abril, dando uma roupagem alegórica à sensação de esvaziamento da identidade nacional e às feridas deixadas pela Guerra Colonial, propondo, com isso, uma abertura cosmopolita ao explorar novos territórios para além do solo português. A barbárie, neste romance, parece surgir como consequência de si própria em um cenário distorcido pela violência, que incute comportamentos delirantes naqueles que estão inseridos neste espaço distópico do pós-guerra. Como tema, isso se aplica tanto ao contexto pós-holocausto narrado no romance, como à história do país em que o romance foi originalmente publicado, como se sugerissem perguntas do tipo “para onde devemos ir, agora que a guerra acabou?” Ou, ainda, “o que fazer de agora em diante?” Nesse sentido, este romance de Gonçalo M. Tavares torna-se uma das poucas obras literárias portuguesas que trazem a temática da II Guerra Mundial e da *Shoah*.

Este é, também, um romance sobre portadores de Síndrome de Down, como é o caso de Hanna, e de sua condição no mundo, principalmente tendo em vista o

contexto narrado, em que somos levados a nos perguntar: como Hanna sobreviveu às políticas de extermínio eugenistas do III Reich, que visavam uma erradicação profilática de pessoas com deficiência<sup>26</sup>? Podemos pensar, ainda, que este é um romance sobre a experiência humana em um estado de exceção: isso se faz claro com as referências aos judeus, aos campos de concentração e ao nazismo. A própria cidade onde as personagens se encontram e que é palco de seus dramas, Berlim, é concebida como um espaço de exceção (Agamben, 2007), logo, configura-se como uma extensão territorial e temporal dos campos de trabalho e extermínio, pois, no espaço (ficcional) político berlinense, temos os dois protagonistas, Marius e Hanna, que são destituídos, de certo modo, de seus *status* de cidadãos. Marius está claramente na situação de fugitivo (de que? De quem? Para onde?); enquanto Hanna é, naturalmente, por sua condição e contexto sócio-histórico, uma cidadã de segunda classe, talvez uma pessoa menos humana aos olhos de tal sociedade. Assim, acima de tudo, este é um romance sobre estar perdido: sobre a condição humana na contemporaneidade, em que se vaga como nômade em uma época na qual a norma é estar à deriva em seu próprio espaço/tempo. Podemos destacar, então, tomando de empréstimo o que diz Ana Paula Arnaut sobre a composição da personagem pós-moderna e aplicar estas observações ao contexto da ficção portuguesa contemporânea, ao qual nos referimos. Para a pensadora:

O que sobressai é o facto de o 'arco' que se traça das personagens passar a ser conseguido, essencialmente, a partir de referências não tão extensas e pormenorizadas. Com efeito, as informações conducentes à caracterização dos seres que povoam as narrativas são, agora, disseminadas, se não estilhaçadas, ao longo da narrativa, numa prática que, exigindo uma participação mais ativa do leitor, seguramente desestabiliza a sua relação com o mundo da ficção (...). Se uma prática tradicional de composição da personagem implica que ela surja praticamente acabada, completa, através de listas mais ou menos longas de atributos que fazem corresponder o real do texto ao real do mundo extratextual, no caso do romance post-modernista o leitor deve vestir a pele de um detetive para tentar fazer sentido dos **fragmentos** que lhe vão sendo apresentados. (Arnaud, 2016, p. 17-18 – **Grifo nosso**)

Esses fragmentos mobilizados pela narrativa no processo composicional da personagem evocam um movimento de construção constante e variável como um

---

<sup>26</sup> Programa de eutanásia, Aktion T-4. Fonte: Enciclopédia do Holocausto, disponível em <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/euthanasia-program>

processo no qual o próprio leitor é investido de algum controle: desse modo, se a nossa condição como sujeitos de um mundo globalizado é a do nomadismo, ao vagar à deriva no próprio tempo-espaço, personagem e leitor partilham dessa mesma condição de instabilidade.

Assim, podemos refletir sobre as características do romance de Tavares como obra literária concebida na contemporaneidade. Esta pode ser qualificada a partir da perda de profundidade individual que marca a crise do sujeito moderno: as pessoas hoje são muitas coisas e estão em constante mudança, o que não significa superficialidade, mas, sim, diversidade proposta por identidades fragmentadas. Com base nisso, podemos refletir, ainda, sobre a compreensão progressiva e linear da História como uma unidade de leitura temporal perdida: vivemos, como sociedade, um presente que não cessa de existir fomentado pela velocidade dos meios de informação. Assim, o diagnóstico que podemos inferir da contemporaneidade é o de uma fragmentação não apenas da psique, mas, também, do próprio tecido social no qual os indivíduos se relacionam com a coletividade o que impõe ao artista (e aos sujeitos em geral) “um olhar fixo no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas a escuridão” (Agamben, 2015b, p. 25). Para Anthony Giddens “a rapidez da mudança em condições de modernidade é extrema” (1991, p. 12), e isso expõe um caráter proteiforme, ou seja, revela a natureza mutável e vertiginosa da modernidade que caracteriza nossa época como fruto de eventos históricos importantes e disruptivos. Assim, a lógica contemporânea é aquela da separação, da simultaneidade e, sobretudo, da fragmentação. Isso se manifesta de diversas maneiras, como a fragmentação identitária, a rejeição de ideias completas e a desvalorização de sistemas tradicionais. Logo, a noção de uma descentralização se apresenta como um importante elemento nas tendências modernas, podendo ser constatada na arte tanto em termos *formais* quanto em termos de *conteúdo*.

Começamos pela obviedade do título que nomeia o romance, colocando-se como um resumo da obra e um enigma ao leitor, simultaneamente. O título dado ao texto é, de início, uma provocação, posto que o elemento espacial é substituído pelo cronológico: A menina em questão não está perdida somente na cidade, mas encontra-se à deriva, também, em sua época, em seu século. Segundo Jacoto, no ensaio *Para ler o século de Gonçalo M. Tavares*, “o século é um lugar muito grande, e a menina nele é um ser irrisório” (2020, p. 9). Hanna, a protagonista, apresenta-se como um ser humano errante, vagando em duas imensidões distintas: no tempo, o

longo século XX da II Guerra Mundial e da *Shoah*, e no espaço, a cidade de Berlim, centro simbólico da disputa de poder entre os blocos socialista e capitalista no pós-guerra. Portanto, o corpo humano e sua existência coloca-se diante da imensidão de uma cidade que se agiganta nas dimensões históricas, simbólicas e geográficas. Adentrando o objeto livro em si, deparamo-nos com uma narrativa fragmentada sobre a qual nos debruçaremos a partir de agora.

A narrativa se organiza em 15 capítulos numerados, cada capítulo, por sua vez, se divide em diversos subcapítulos, também estes numerados e nomeados. Por se tratar de um romance fragmentado, cada capítulo apresenta uma situação dramática diferente, constituindo-se como uma pequena narrativa secundária que forma um todo. Portanto, cada capítulo apresenta uma intriga distinta, formando um mosaico que dá a ver o todo somente no final, quando a sucessão de encontros e desencontros forma a imagem panorâmica, da narrativa e da cidade, como uma “forma geométrica negra” (Tavares, 2015, p. 95), não nomeada pela insuficiência da linguagem diante da barbárie.

Propondo uma estrutura mais didática, que busca facilitar a condução pelos meandros do texto narrativo, decidimos que o melhor aspecto pelo qual podemos começar é aquele concernente ao *narrador*, operador de leitura em torno do qual a trama se organiza. Inicialmente, faremos a distinção do narrador de acordo com a pessoa do discurso por meio do qual este se manifesta e, em seguida, pelo grau de participação na trama que é assumido pela instância enunciativa. Temos uma narração extremamente flutuante, na qual a voz narrativa se alterna entre a 1ª pessoa do discurso nos momentos em que Marius assume esse papel, contando a sua história e a de Hanna, e, em outros momentos, há um narrador em 3ª pessoa, que assume as rédeas da organização da narrativa em momentos pontuais.

Vejamos como o romance se inicia: “(...) Marius teve dificuldades em distinguir. À primeira vista parecia uma menina, sem dúvida (...)” (Tavares, 2015, p. 11). Nesses termos, apresentando ao leitor Marius e Hanna, a dupla cuja ação dramática move a narrativa, no momento em que estes se encontram na cidade. Temos, neste caso, um narrador em 3ª pessoa que se coloca como um narrador observador, criando um efeito de distanciamento parcial e de uma certa dúvida em relação aquilo que Marius vê, pois, o narrador acrescenta “dir-se-ia um rapaz, mas não. Uma rapariga” (Tavares, 2015, p. 11). Adiantando algumas páginas, no capítulo 1, parte 3 – *Um fotógrafo de animais*, Marius assume para si a voz narrativa pela primeira vez. Falando sobre o

fotógrafo, ele diz: “Chamava-se Josef Berman e **passou-me** de imediato um cartão. FOTÓGRAFO DE ANIMAIS” (Tavares, 2015, p. 20, - **grifo nosso**). Neste momento acontece uma flutuação muito sutil, que leva ao intercâmbio entre os narradores em um movimento que sugere como que uma *dança das cadeiras* entre estas diferentes vozes, o que se repete constantemente no texto, alternando entre uma e outra. Temos, então, a presença de duas vozes narrativas: a primeira delas se caracteriza como um narrador extradiegético, por se colocar em um posicionamento exterior àquilo que narra, agindo como instância organizadora da trama, sendo ainda um narrador cuja perspectiva se cola à do protagonista. Marius, por sua vez se porta de modo autodiegético quando assume a função de narrador, ou seja, ao passo em que constrói o universo diegético vai construindo a si mesmo, simultaneamente, como narrador-protagonista. Em alguns momentos, Marius, além do que já foi exposto, assume um caráter de narrador metadiegético, (Genette, 1988, p. 763 *apud* Franco Junior, 2005, p. 41) criando, ou inserindo, pequenas narrativas dentro das pausas da narrativa primária, contando sonhos e memórias suas como entabulamento, em um efeito de *mise en abyme* e acentuando a sensação de fragmentação ao postergar o desfecho da trama.

Portanto, Marius, enquanto narrador-protagonista, atua na própria estruturação do romance, uma vez que pode nos colocar diante de diferentes níveis narrativos em relação à narrativa primária. Carlos Reis, em seu *Dicionário de estudos da narrativa*, argumenta que “com esse ato narrativo, abre-se um nível hipodiegético, onde se encontram personagens, ações e espaços autônomos em relação à primeira história” (2021, p. 365). Isso pode ser observado nos seguintes trechos do romance de Tavares: Capítulo IV – *Subir e descer*, subcapítulo 4. *A Mão* (2015, p. 75), Capítulo VI – *A Visita Súbita*, subcapítulo 4. *O olho* (2015, p. 111), Capítulo VII – *O Pesadelo* (2015, p. 117) e Capítulo XI – *Outro Pesadelo* (2015, p. 181), nos quais Marius narra pesadelos ou memórias insólitas de seu passado. Ao abrir esses diferentes *níveis* na narrativa, Marius estabelece um ato que, segundo a classificação de Genette, enquadra-se como uma metadiegeese, uma vez que atua sobre os próprios níveis da narrativa. Dessa forma, o narrador em 3ª pessoa, que raramente aparece, age na camada mais exterior dos planos diegéticos, tendo uma visão geral. Marius, por sua vez, ao narrar os movimentos e ações de Hanna e os seus próprios, opera em um plano intradiegético, ou seja, como um segundo nível mais interior e mais íntimo que, desse modo, dá espaço à possibilidade de inserção de relatos de memórias e sonhos

que se constituem como um plano hipodiegético, por ser ainda mais interior aos dois anteriores. Isso porque

A definição de hipodiegético carece de especificação terminológica, tendo em vista a expressão *nível metadieético* proposta por Genette (cf. 1972; 238-239 e 53-59). Contudo, como observa Mieke Bal (cf. 1977: 35-36 e 1981<sup>a</sup>: 41-42 e 53-59), uma tal expressão não é específica, se tivermos em conta o significado do prefixo *meta-*: “sobre”, “acerca de”; com o prefixo *hipo-* representa-se de forma mais nítida a dependência do nível hipodiegético em relação ao nível intradiegético. (Reis, 2021, p. 365)

Ao dizermos que há um caráter metadieético na narração de Marius, notamos que, no plano dos entabulamentos observáveis, na forma como o romance se estrutura e como essa armação se encaixa, a voz de Marius é detentora de um poder organizacional/criativo que coloca uma narrativa dentro da outra. Assim, quando dizemos metadieese, temos em mente a autoconsciência narrativa oferecida pelo romance como obra contemporânea, na qual dentro de um mesmo discurso diversas camadas podem se sobrepor, reforçando o efeito de jogo de espelhos.

É necessário esclarecer nossa opção por tais termos técnicos neste momento, embora acreditemos que o uso de *mise en abyme* como termo referencial para explicação de certas estruturas do romance de Tavares não exclua o uso subsequente do conceito de *metadieese*. Pensando na forma como *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* se estrutura, podemos argumentar que a função de espelhamento do primeiro termo dá conta de explicar satisfatoriamente o encadeamento de microtextos que pairam à margem do macrotexto na forma de organização geral da trama do romance de Tavares. Logo, a escolha reflete apenas um aprofundamento no *corpus* teórico disponível sobre este recurso de construção narrativa. Como veremos mais adiante, este romance se organiza em uma forma mais ou menos circular e, de tal maneira, ao propor um circuito aparentemente fechado, dá a impressão de que passado e futuro das personagens cessam de existir em detrimento de um presente contínuo, logo, existem, no texto, duas elipses temporais importantes. Com isso, podemos conjecturar que:

As enunciações reflexivas metadieéticas são distintas das metanarrativas, pois não visam se libertar do controle narrativo da narrativa principal. Evitando o uso de um narrador alternativo, elas se limitam a refletir a narrativa e envolvem apenas a suspensão da dieese. Tais interpolações reflexivas incluem (a) narrativas relatadas

indiretamente; (b) sonhos; (c) representações visuais e (d) auditivas. (Dällenbach 1998, p. 51 – Tradução nossa)<sup>27</sup>

Ou seja, com este termo técnico nos referimos à capacidade de sugerir o efeito de uma narrativa que vai se organizando a partir de movimentos de encaixe, ou adesão, de círculos narrativos menores (microtextos contendo fragmentos de sonhos e memórias narradas) mais ou menos autônomos em relação ao macrotexto (aquele da narrativa primária) sem um caráter metaficcional, ou seja, que promova discussões ou reflexões da narrativa a respeito de si mesma como objeto estético-ficcional e, assim, mantendo o pacto de suspensão da descrença na relação leitor-narrativa.

Marius, como o elemento da dupla de protagonistas capaz de pensar de forma racional e lógica é, pois, o centro em relação ao qual o narrador extradiegético orbita. Seus pensamentos, sentimentos, sonhos, pesadelos e medos são conhecidos por nós, enquanto das outras personagens com as quais acontecem encontros fortuitos no decorrer da trama, nos são apenas dadas impressões acidentais, vislumbres, que passam pela mediação da percepção de Marius. Temos, ainda, uma anulação quase total do narrador com recurso ao modo dramático como marca do estar de fora dos fatos narrados, recurso este que é mobilizado na quarta parte do capítulo 1, intitulada como 4 – *Onde?*, na qual podemos ler o seguinte diálogo entre Marius e Hanna:

- Onde podemos procurar o teu pai?
- Blim – **respondeu Hanna.**
- O teu pai está em Berlim? É de Berlim?
- Belim – **respondeu Hanna.** (Tavares, 2015, p. 26, – **Grifo nosso**)

Neste subcapítulo, o discurso direto é o principal recurso linguístico pelo qual a trama se organiza. Neste momento, a perspectiva por meio da qual o leitor acessa a narrativa cria o efeito de simultaneidade, dando a impressão de que estamos inseridos nesta realidade das personagens, observando-as em diálogo e ação, mesmo que não tenhamos acesso a outras marcações da cena, tais como rubricas de espaço, gestos e fisionomia. Assim, podemos recriar a cena mentalmente, como se estivéssemos presenciando-a, com uma intervenção mínima do narrador, que aparece nos grifos

---

<sup>27</sup> No original em Língua Inglesa: *Reflexive metadiegetic utterances are distinct from metanarratives in that they do not aim to liberate themselves from the narrational control of the primary narrative. Spurning the use of an alternative narrator, they limit themselves to reflecting the narrative and only involve the suspension of the diegesis. Such reflexive interpolations include (a) indirectly reported narratives; (b) dreams; (c) visual and (d) auditory representations* (Dällenbach 1998, p. 51).

destacados. Neste subcapítulo, também podemos observar uma anulação do espaço, não apenas do narrador. Não há uma marcação cênica para dizer minimamente onde (como sugere o título) este momento acontece e seus efeitos, ou seja, o espaço diegético é aberto a uma subjetivação extrema.

No que se refere a Marius como narrador, temos uma perspectiva co-referencial ao protagonista e que age em diversas frentes textuais em simultâneo: narra suas próprias ações em associação a uma voz extradiegética, como já dissemos, enquanto organiza a trama segundo seu próprio olhar, além de propor elementos de intertextualidade e diferentes níveis do texto ficcional. Portanto, sua relação com a trama marca um centro fixo ao redor do qual giram as outras personagens. Por ser marcado pela primeira pessoa do discurso, os sentimentos limitam-se aos daquela personagem que detém a enunciação. A experiência do leitor, então, está vinculada à percepção de Marius, e confinada aquilo que se mobiliza a partir disso. O que podemos concluir, preliminarmente, é que Marius é o verdadeiro protagonista da narrativa, diferente daquilo que se sugere pelo título do romance, visto que o seu grau de participação na narração o coloca de tal maneira em uma posição central na movimentação da máquina do texto, sendo a entidade que, de fato, conduz o desenvolvimento da trama. Ainda é possível concluir que ambas as instâncias narrativas não podem ser confiáveis, pois convergem para um mesmo alvo: o ponto de vista de Marius.

Tendo identificado o real protagonista de *Uma menina está perdida no seu século à procura do Pai*, é necessário falarmos das personagens. Desse modo, surge a necessidade de um pequeno inventário destas, como se segue, por ordem de aparição:

1. Marius;
2. Hanna;
3. Josef Berman;
4. Fried Stamm;
5. Raffaella e Moebius;
6. Vitrius;
7. Agam Josh;
8. O velho Terezin;
9. Grube

Com este pequeno levantamento das personagens, é possível começar a

entendê-las e classificá-las de acordo com suas caracterizações. Marius, como protagonista, é, obviamente, dotado de profundidade psicológica, sendo colocado como a única personagem verdadeiramente redonda na narrativa. Nos outros casos, temos personagens que sempre se caracterizam por suas funções. Com isso, quando muito, há personagens planas com tendência à redonda, embora haja uma linearidade entre seu ser e suas ações, elas não se reduzem à previsibilidade completa. Todas as outras personagens com maior ou menor grau de complexidade se comportam como aparições, espectros que cruzam o caminho da dupla em seu périplo, tais como Josef Berman e Fried Stamm que erram pela cidade. No entanto, ainda temos o grupo das personagens fixas, tais como Vitrius, Raffaella e Moebius, e Grube, cada um tendo seus espaços de origem na trama aos quais permanecem ligados. Por último, o velho Terezin e Agam Josh, que parecem, de certo modo, híbridos: transitando entre a errância urbana e o pertencimento a um ambiente específico. Segundo Lilian Jacoto, no mesmo trabalho anteriormente citado, ainda é possível um outro sistema de divisão em grupos para essas personagens, as de nome latino e as de nome de origem judaica:

Parece haver, nessa contraposição de dois grupos de nomes – Marius e Vitrius de um lado, todos os demais de outro, já uma referência à *Genealogia da Moral*, de Nietzsche: “os dois valores opostos ‘bom e mau’, ‘bom e malvado’ travaram durante milhares de anos um combate terrível [...]. O Símbolo desse combate, traçado em caracteres legíveis no decorrer de toda a história da humanidade, até hoje, é o seguinte: Roma contra a Judeia, e Judeia contra Roma. (Jacoto, 2020, p. 19)

A citação acima é uma nota de rodapé para a seguinte observação colocada no corpo do texto, na qual autora diz: “(...) Marius (esse nome de inflexão latina perturba, contrasta com os demais que aparecem, todos judeus)” (Jacoto, 2020, p. 10). Sob essa perspectiva, discordamos do que é proposto por Jacoto, no sentido de uma divisão das personagens em um grupo de nomes latinos e outro de nomes de origem judaica. Assim, teríamos Marius e Vitrius de um lado, e os outros todos apartados destes. O caso da origem dos nomes se faz interessante, vejamos:

1. Marius – Origem latina;
2. Hanna – Origem hebraica;
3. Josef Berman – Origem hebraica;
4. Fried Stamm – origem germânica;

5. Raffaella – Origem hebraica;
6. Moebius – Origem germânica;
7. Agam Josh – Origem no sânscrito e hebraico;
8. O velho Terezin – personagem não nomeado;
9. Grube – Germânico.

Mesmo sem explorar o sentido dos nomes, temos personagens que podem ser divididos em pelo menos três grupos, tendo em vista o fator *origem* do nome. Ainda que não tenhamos considerado questões como o sentido desses nomes em suas culturas de origem ou características da personagem na narrativa. Refletindo sobre esta citação acima transcrita em cotejo com a narrativa, fica ainda claro o problema proposto por essa divisão das personagens entre latinos e judeus: Marius e Vitrius têm papel fundamental na busca de Hanna, auxiliando-a com as pistas de que esta dispõe, verbalizando aquilo que por ela própria não pode ser verbalizado por causa das limitações impostas por sua condição genética. Neste contexto, podemos perceber, são personagens aliados a ela, e não seus inimigos, como seria de se pressupor tendo Nietzsche por base da reflexão.

É importante, ainda, ter em mente o nome de Hanna para a composição da narrativa. A palavra Hanna sugere um palíndromo, forma pela qual o texto se organiza. Temos uma narrativa que se coloca *in media res*, iniciando a partir do encontro de Marius e Hanna, e se fechando no momento em que os dois se separam e Hanna volta a se perder. Por isso, assim como o nome em sua grafia hebraica original *Hannah* possibilita a leitura da mesma palavra nos dois sentidos, a narrativa também sugere essa circularidade, fechando-se em si mesma.

Seguindo por esta vereda, o judeu Moebius é uma personagem cujo nome também oferece pistas para a arquitetura do romance. Assim como Hanna sugere uma construção palindrômica, podemos evocar a *fita de Moebius* que, como objeto geométrico, apresenta uma topografia que desafia a fisicalidade dos objetos e espaços cotidianos, uma vez que, unidas as suas extremidades, apresenta apenas um lado.<sup>28</sup> Considerando este aspecto, o percurso das personagens leva sempre ao ponto de partida, sendo que a própria cidade parece sugerir esse movimento de

---

<sup>28</sup> Fita de Moebius/Möbius, objeto geométrico apresentado pelo físico alemão August Ferdinand Möbius, em 1865, no artigo intitulado *Über die Bestimmung des Inhaltes eines Polyeders*, propondo uma ilusão geométrica da topologia da forma. O objeto consiste em uma fita cujas pontas são unidas e, ao percorrer sua superfície com os dedos acaba-se, inevitavelmente, retornando ao ponto de partida, sendo impossível determinar qual parte é a face interior e qual é a face exterior.

indeterminação entre interior e exterior, haja vista que as personagens se deslocam, mas sempre estão em Berlim, de tal forma que a ideia de périplo evocada pelo romance surge como um deslocamento sempre incompleto, um esforço que transita entre o inútil e o absurdo. Isso nos propõe um questionamento que é no mínimo importante: considerando o *perder-se* como um tema relevante entre aqueles dos quais este romance se ocupa, podemos pensar na relação entre Marius e Hanna como uma relação afetiva dada a forma que a tutela de Marius sobre Hanna acontece, podendo ser vista sob o aspecto de uma paternidade adotiva que se ensaia nas entrelinhas. Dessa forma, levando em consideração a estrutura circular do romance, o perder-se tem um sentido dialógico: quem se perde de quem? Marius se perde de Hanna ou ela se perde dele? Sendo os mesmos questionamentos possíveis em relação ao momento inicial do romance, no qual Hanna está perdida na cidade, sem o pai.

Retornando ao sentido do nome da personagem, Hanna significa algo próximo de *graciosa*, o que fica evidente quando Marius relata sua passagem pelas ruas. Assim, se estabelece uma relação de oposição entre Hanna e a ambientação do romance. Algo está para mais, deslocado, e este algo (ou alguém) é Hanna:

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 de que cidade e seus elementos humanos – e mesmo os não humanos (até as coisas fixas, os postes de eletricidade) – se desviavam para um lado e para outro quando ela se aproximava (...) e sim, as pessoas quando cruzavam o olhar com Hanna sorriam, com simpatia. (Tavares, 2015, p. 57-58)

É a passagem de Hanna, que transmitia “felicidade, digamos, por metro quadrado” (Tavares, 2015, p. 57) em um espaço onde a hostilidade e a loucura são as características mais marcantes. Assim, o nome da personagem tem uma função dupla: estabelece a forma pela qual a narrativa se constitui, sugerindo movimentos circulares próprios daqueles que estão perdidos, bem como o próprio movimento da memória, que funciona em constantes refluxos de lembrança e esquecimento. Quanto à caracterização de Hanna como um polo positivo em meio à negatividade do ambiente em que ela circula, essa ideia de contraposição/inconformidade em relação ao espaço é ressaltada. Portanto, Hanna e Marius como dupla principal assumem a função de polo negativo, ele, e polo positivo, ela. E é através da perspectiva de Marius

que percebemos todos os outros operadores formais, entre eles, o espaço, o ambiente e a ambientação da narrativa, nossa principal preocupação dentro do recorte temático sugerido por esta pesquisa.

*Grosso modo*, o espaço é formado pelos dados materiais da geografia e da arquitetura do entorno imediato às personagens; desde o início, a paisagem urbana, em especial a de Berlim, fica marcada como palco da narrativa. Este espaço, por sua vez, pode ser entendido por um duplo viés, que o caracteriza paradoxalmente como interior e exterior: a cidade é o exterior máximo apresentado ao leitor, mas é dentro dela que tudo acontece. Ou seja, a paisagem urbana representa, geograficamente, a exterioridade; mas, em termos de significância, neste romance, a cidade e suas ruas funcionam como um ambiente fechado, apresentando limites para circulação das personagens dentro do seu perímetro. A mesma noção se aplica ao hotel, onde as personagens estão hospedadas, o qual é o interior máximo comparado à cidade e sua abertura, mas reflete o exterior por ser uma figuração dos campos de concentração e extermínio, exterioridade máxima da civilização e dos valores éticos, onde a normatividade jurídica dos direitos básicos inerentes a cada ser humano cessa de existir. Essa relação aparentemente complicada da simultaneidade entre o dentro e fora, abertura e clausura, perpassa *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, oferecendo ao leitor o incômodo efeito de sentido da desorientação desses espaços heterotópicos e/ou rizomáticos sempre e cada vez mais problemáticos em sua essência.

Por este viés, um diferente espaço apresenta diferentes ambientes dadas as situações dramáticas as quais as personagens são submetidas. No entanto, esses ambientes são caracterizados com uma atmosfera ominosa, na qual a brutalidade, a fealdade da paisagem em ruínas fica caracterizada:

Eis, pois, o que Marius sentia ao olhar para aqueles antigos apartamentos 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 humanidade** e por isso exige outra palavra que o designe (...) Para além dessa **paisagem desoladora** que só se conseguia discernir de forma intervalada — porque não havendo luz nas escadas a única luminosidade vinha das janelas, o que manifestamente não era suficiente —, havia ainda o esforço físico que, de repente, ganhou uma evidência absoluta, devido ao som, naquelas condições quase ensurdecedor, primeiro da respiração de Hanna, e

depois da respiração de ofegante de Marius. (Tavares, 2015, p. 63-64 – **Grifo nosso**)

O retrato que podemos imaginar é o de uma cidade (semi)destruída, claramente muito degradada material e socialmente, no qual o elemento concreto da paisagem perdeu seus traços humanos: Berlim é a desumanização corporificada, a barbárie do século XX. Dessa forma, a *ambientação* do romance acontece de maneira reflexa às personagens, em especial a Marius, que refletem a negatividade e a precariedade da condição em que vivem na percepção do ambiente que lhes é circundante. Portanto, o espaço pode ser encarado por diferentes ângulos em decorrência de tal fragmentação causada pela ambientação que se faz e refaz constantemente de acordo com a percepção das personagens. Na citação anterior, é possível observar, ainda, nos trechos destacados, que há uma relação de simbiose entre a cidade e seus habitantes e, uma vez que a cidade está desumanizada, pressupõe-se que esta um dia tivera um rosto reconhecível. Isso nos coloca questões como: é possível dizer que Berlim *perdeu* seus traços humanos? De que humanidade estamos falando? Levando em consideração o contexto pós-guerra no qual o romance acontece, podemos pensar uma Berlim que lentamente se reumaniza em detrimento da barbárie das décadas anteriores. Poderíamos argumentar que o rosto que a cidade perdeu é aquele marcado pela suástica, se considerarmos a ambiguidade que o vocábulo *humanidade* carrega em si.

Em outros termos, a faceta desumanizada de Berlim pressupõe uma equivalência à perda da memória (material e humana), colocando em xeque a identidade daqueles que por lá circulam e habitam. Em relação a Marius e a Hanna, nota-se que as personagens, cujos passados se apresentam como incógnitas para o leitor, não têm uma identidade fortemente estabelecidas no seu passado. Sem essa referência, não conseguem se lançar para o futuro, vagando em uma espécie de *construção labiríntica* em um presente traumático que não cessa de existir, presos em uma metrópole cujas ruas evocam suas memórias (ou a falta delas). Sobre isso Benjamin, em um fragmento sobre a obra de Baudelaire, afirma que

O labirinto é a pátria de quem hesita. O caminho daqueles que por medo de chegar à meta facilmente toma a forma de um labirinto. É o que acontece com as pulsões nos episódios que antecedem a sua satisfação. Mas é também o que acontece com a humanidade (a classe) que não quer saber aonde leva o caminho. (Benjamin, 2021,

p. 165)

A imagem de uma Berlim em ruínas e labiríntica, com ruas e estabelecimentos que carecem de um nome para facilitar a localização é a forma pela qual a narrativa elabora o conteúdo das pulsões conflitantes entre memória e esquecimento. Marius não fala sobre seu passado por não querer saber qual é o seu futuro, preferindo um estado de constante indeterminação. Por este viés, podemos argumentar que a condição da qual Benjamin fala é a de uma indeterminação do sujeito moderno, fragmentado e confuso pela experiência urbana, uma vez que o tema da “cidade cruel que muda mais rapidamente que o coração humano” (Benjamin, 2021, p. 209) presente em Baudelaire, também ecoa, e de maneira muito forte, no romance de Tavares. Essa indeterminação do sujeito moderno coloca-se neste romance como *conteúdo* e como *forma*, pois: 1) é difícil atribuir um gênero ao qual o livro se encaixe melhor: podemos dizer romance, mas também pode-se dizer uma coletânea de contos com uma mesma temática, uma vez que cada capítulo apresenta uma intriga diferente; 2) a própria arquitetura circular do texto sugere um retorno ao ponto inicial; e 3) a flutuação narrativa descentraliza o ato enunciativo com infiltrações constantes, como já vimos. Dito isso, uma das principais marcas sob a qual este romance opera é da *indeterminação* como procedimento artístico que prolonga esses labirintos percorridos pelas personagens e pelo leitor.

Temos alguns indícios sutis que conectam as personagens com o espaço urbano de maneira indissociável, a questão dos nomes, da qual já falamos anteriormente, de maneira breve, é uma delas. Na narrativa tavariana, concebida como um enigma polissêmico, o nome das personagens parece mostrar muito mais do que apenas uma maneira de determiná-las como sujeito no mundo. No caso de Hanna e Moebius, vimos que seus nomes apontam para a construção da estrutura do edifício narrativo, já Josef Berman, o fotógrafo de animais, por sua insistência em fotografar Hanna para seu catálogo/coleção, faz-se o aparente antagonista da trama, cujo sobrenome sugere uma corruptela das palavras alemãs *bär* (urso) e *mann* (homem), além da clara possibilidade de tratar-se de um sobrenome judaico de origem ashkenazi em Língua Lídice. Proveniente da Europa central ou leste europeu, este nome coloca a personagem em relação direta com a cidade na qual circulam os demais, uma vez que o símbolo de Berlim é, propriamente, um urso e este figura, inclusive, como emblema da cidade desde o séc. XII (aproximadamente), podendo ser

encontrado em moedas, selos oficiais, e até mesmo na bandeira e brasão atuais de Berlim. Mesmo o nome da cidade pode fazer referência ao animal, segundo fontes que indicam sua origem na língua germânica antiga. Nesse sentido, Josef Berman pode ser lido como uma personagem metonímica da cidade, uma vez que seu nome admite a leitura de uma referência direta à Berlim e, ainda, seu comportamento errático, insistente e opressor, que busca cercar Marius e Hanna levando-os ao seu extremo, lembra o modo como o ambiente urbano, neste romance, faz com que as personagens percam a razão. Nesse sentido, se para o *flâneur* “a cidade divide-se nos seus polos dialéticos. Abre-se com paisagem, encerra-o (*flâneur*) em si como uma sala” (Benjamin, 2021, p. 206), para as personagens de Tavares, Berlim encerra-os como um campo de concentração, dilatado em espaço e prolongado para além do III Reich. Assim, o paradoxo entre a liberdade e o aprisionamento pode ser lido nas entrelinhas do romance como uma possibilidade deixada pelo traçado das ruas desta cidade literária. Benjamin ainda nos lega suas considerações sobre os sentimentos despertados pela primeira vista de uma grande metrópole. Para ele a disciplina e o estado selvagem coexistem na metrópole, especialmente nos contextos totalitários, reforçando a imagem dialética das paisagens urbanas:

Valéry, com seu olhar crítico, sobre o complexo de sintomas chamado “civilização”, caracteriza um dos seus aspectos mais significativos: “o habitante dos grandes centros urbanos”, escreve, “volta a cair no estado selvagem, o mesmo que dizer no isolamento. (Benjamin, 2021, p. 127)

O comportamento de Berman, metódico e simultaneamente insano, ilustra essa relação entre a civilização e a barbárie, a selvageria, como observa Valéry citado por Benjamin. Ainda sobre este tópico, podemos observar alguns pontos recorrentes no que se refere à forma como as cidades são representadas, em especial Berlim, que aparece pelos menos duas vezes nas publicações do autor português, em *A mulher sem cabeça e o homem do mau olhado* (2017), nomeando uma personagem: *Ber-lim* forma pela qual responde uma personagem, caracterizado como “um louco” (Tavares, 2017, p. 73), cujas origens são desconhecidas e, obviamente, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Na obra do autor, as cidades são sempre retratadas de forma desrealizada, poucas vezes nomeadas inclusive. Assim, as cidades, mesmo quando nomeadas na obra de Tavares, são sempre espaços onde o absurdo das relações humanas se mostra, onde a maldade circula e, também, onde

a História se mistura às vidas cotidianas dos anônimos. De algum modo, ainda, é frequente que as personagens se façam amalgamadas com o ambiente.

Sobre a relação entre os nomes e o espaço, podemos evocar Candau que, ao falar sobre a memória, lança-nos alguma luz sobre essa questão quando diz: “a memória de um sobrenome, quer dizer, a permanência no tempo de uma identidade atribuída, é uma fonte essencial da totalização existencial” (2023, p. 70). Mesmo que Josef Berman seja um sujeito ficcional, este reflete uma identidade metropolitana, uma profunda identificação com o espaço por ele habitado, que se constitui até mesmo no seu nome, um pertencimento a uma identidade berlinense, se assim podemos dizer, mesmo que isso não se expresse em maiores detalhes. Quanto a Marius e Hanna, estes sofrem daquilo que Candau chama de “de-nominação”:

Evocando a ligação entre a perda do nome e a da memória, Primo Levi dificilmente poderia melhor expressar aquilo que está no princípio mesmo do sistema concentracionário: a aniquilação da memória e da identidade dos deportados antecede a suas exterminações físicas e começa pela “de-nominação”, manifestando-se administrativamente pela substituição do nome de cada pessoa por um número de registro. Nesse sentido, podemos dizer que “a *Shoah* é a antimemória”. (Candau, 2023, p. 67)

Marius e Hanna não possuem um sobrenome, sua memória familiar não consta na trama, portanto, suas identidades encontram-se fragmentadas pela experiência do trauma e pela ausência de passado. A experiência concentracionária dos campos de extermínio que paira sobre a cidade é ainda um agente de aniquilação, uma vez que os ambientes hostis da cidade os obrigam-nos à fuga e ao esconderijo. Em termos de uma lógica concentracionária, a ambiguidade destas memórias pode ser observada na relação das personagens com o hotel em que estão hospedados e cujos quartos recebem o nome dos campos de concentração. Assim, é só no interior da memória da tragédia (o quarto Auschwitz, mais especificamente) que essas personagens atormentadas encontram abrigo. Somente nesses quartos é que a identidade de tantos se torna possível e se faz perceber, tais como Raffaella, Moebius e Velho Terezin, personagens que participam da condição de “de-nominados”, tal como Marius e Hanna. Ainda assim, essas personagens experimentam o pertencimento étnico e identitário pela via da memória, corporificando esta memória, no caso de Moebius cujas costas se faz tela para “uma única palavra, repetida, em dezenas e dezenas de

línguas: a palavra “judeu” (Tavares, 2015, p. 135)<sup>29</sup> ou assumindo o nome do campo em que fora interno como seu nome próprio, como o caso do Velho Terezin (2015, p. 173 em diante). Conseqüentemente, a arquitetura do hotel, como espaço íntimo, simula a geografia do III Reich, com os campos distribuídos fielmente na disposição dos quartos pois “(...) o hotel era reduzido, é certo, minúsculo, uma miniatura, mas era, em termos proporcionais, a cópia exacta da geografia dos campos de concentração” (Tavares, 2015, p. 94). Se pensarmos a imagem que se constrói de Berlim com isso, temos novamente o recurso de entabulamento que se oferece, dessa vez, como uma metáfora visual, reforçando a ideia dos espaços de exceção que fazem com que a cidade possa ser lida como uma extensão territorial e temporal dos campos de concentração, uma vez que estas personagens circulam pelas ruas em um ambiente cujo estado de anomia social no qual “a vida nua atinge sua máxima indeterminação” (Agamben, 2004, p. 15) tal como o seria em um *lager*.

A percepção do espaço pelas personagens, então, divide esta categoria em pelo menos três outras. Há no romance: o espaço físico, o da cidade e seus arredores (interiores e exteriores), ou seja, em um sentido geográfico, cartográfico; um espaço político, no qual a cidade se caracteriza pela indeterminação e pelo estado de exceção; e, por último, um espaço de memória, no qual a ciclicidade do trauma se manifesta nos espaços fraturados, nas ruas labirínticas e nas deambulações que terminam sempre no mesmo lugar. Nas palavras do narrador “dali, sabia ele, nunca o esquecera, dali vinha o perigo e o mal, dali vinha aquilo que o poderia atingir (...)” (Tavares, 2015, p. 232), portanto, a cidade como local de onde a negatividade emana, onde operam forças malignas, pode influenciar o estado de espírito de seus habitantes, que se voltam para o grotesco, como acontece na narrativa de ponta a ponta, com a aparição de personagens desorientados, enlouquecidos em algum nível, que aparentam fugir, constantemente, de *algo*, ou seja, de um perigo não nomeado, mas que se faz sentir, assim, a desrealização do espaço físico corresponde à *simbólica do mal* e sua natureza imaterial (Ricoeur, 1972) como uma potência que parece habitar essas ruas.

---

<sup>29</sup> Aqui, nota-se uma referência muito evidente à *Colônia penal*, de Kafka, como dissemos anteriormente. Com isso, podemos pensar que o crime dessas pessoas é o de ser quem são, simplesmente, e Moebius o exhibe ostensiva e orgulhosamente para atestar a sua identidade de vítima e sobrevivente. Ainda nessa perspectiva, as personagens coadjuvantes do romance são os elementos da estrutura responsáveis por estabelecer as relações de intertextualidade, desde as mais cifradas, como é o caso de Moebius, até as mais explícitas, como é o caso de Vitrius, chamado por Marius de “O Dom Quixote” (Tavares, 2015, p. 69).

Logo, se *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* pode ser lido como um romance de espaço (Reis, 2021, p. 111), essa tripartição sugerida se coloca do seguinte modo: tendo como pano de fundo uma cidade em ruínas, é evidente que os espaços de convívio compartilhados pelas personagens sejam múltiplos. Temos, então, dimensões e as configurações do espaço físico que variam: ora exterior, ora interior, ora amplo, ora claustrofóbico, mas sempre ameaçador em algum nível. Estes espaços são sempre concebidos em oposição e evocam diferentes estados de espírito, se assim podemos dizer, nas personagens. Por mais íntimos que possam parecer, à primeira vista, esses ambientes sempre acabam por impelir as personagens para a rua e, com isso, revelam a artificialidade da relação entre os sujeitos e os lugares. No contexto desse romance de Tavares, podemos perceber que “tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados” (Bachelard, 1993, p. 45) não existindo abrigo, de fato, contra a desordem da cidade.

Vejamos o caso do hotel em que as personagens se hospedam em Berlim, no trecho: “o hotel, embora numa rua apenas para peões cuja primeira parte era dominada, de um lado e de outro, por prostitutas, era bastante luminoso – situando-se já a uns bons metros das pensões e dos quartos que serviam à prostituição” (Tavares, 2015, p. 51) ou, ainda, a sua descrição física, que já citamos anteriormente (p. 94). Em termos de composição do espaço, há sempre um jogo entre ameaça e possibilidade de segurança: no primeiro caso, podemos ver que o hotel em que Marius e Hanna se hospedam é localizado em uma região especialmente perigosa de uma cidade já considerada muito perigosa, mas essa tensão criada é atenuada pelo fato de que o hotel é bem iluminado em comparação às outras edificações da rua. A sensação de perigo se torna mais evidente quando as personagens adentram o hotel e descobrem que os quartos são atipicamente nomeados, sendo designados ao quarto Auschwitz, que fica localizado ao final de um corredor confuso e escuro no qual as personagens chegam a se perder. Tal nomeação dos quartos e composição da cena, o corredor que deve ser atravessado evoca a imagem dos trens que chegavam aos campos nazistas. Isto porque podemos considerar o hotel um ambiente de memória íntima, na qual a vivência individual e os traumas das personagens vêm à tona e são reelaboradas enquanto conteúdo do seu presente.

Anteriormente, falamos sobre o *rostro* da cidade (Tavares, 2015, p. 63-64). Este pode ser lido, de certo modo, como o resultado dos processos civilizatórios de séculos que se perderam com a I Guerra, a ascensão do nazi-fascismo, a II Guerra, a Guerra

Fria, etc., todos os eventos traumáticos vividos na história recente do Ocidente e que tiveram palco em Berlim. Tal momento na narração, enquanto elaboração do sentimento de Marius em sua subida pelas escadas rumo à loja de Vitrius, é uma elaboração sobre o mal-estar constante sentido pelas personagens. Essa sensação de vertigem, de um perigo iminente, é duradoura na construção da ambientação do romance e compõe a personalidade de suas personagens que estão sempre alertas, parecendo estar no limite entre a sanidade e a perda completa da razão.

Nesse momento, podemos recorrer a Freud em busca de argumentos que lancem luz às nossas hipóteses. Para Freud, aquilo que buscamos na civilização é a beleza (Freud, 2011, p. 37), é dela que sentimos falta quando temos em mente aquilo que ele denomina em seu ensaio homônimo como *mal-estar na civilização*. A cidade que serve como palco para as deambulações de Marius e Hanna é uma cidade desprovida de beleza, destruída pelos conflitos que marcam o início do século XX. Essa fealdade não é apenas arquitetônica, mas, também, moral, visto que o ambiente faz com que as pessoas se tornem hostis em busca de sobreviver adaptando-se ao meio físico em que habitam. Portanto, o constante sentimento de perda, de medo, de deslocamento e de ameaça que perpassa a relação das personagens no romance é, em parte, devido à composição do espaço que nos leva a experimentar tais sentimentos como efeito estético da narrativa. Em resumo, os espaços internos sugerem a rememoração de conteúdos íntimos das personagens, suas vivências individuais e suas relações pessoais mais amistosas, enquanto os ambientes externos apontam para a relação dessas personagens com a história e seus vestígios, imprimindo os sentimentos de perda, de ausência de sentido e a necessidade da fuga frente a um perigo iminente, mas que parece não chegar.

Essa composição dos espaços físicos nos leva à segunda subdivisão dessa categoria, a composição da cidade como espaço político. A caracterização do hotel como reprodução fiel, em sua planta baixa, da distribuição geográfica dos campos de concentração pela Europa durante o período do III Reich, deixa claro que nos deparamos como uma concepção de espaço que vai além do meramente físico. Nosso argumento é que há uma representação política da cidade como *locus* de exceção, uma extensão espacial e temporal dos campos de concentração.

Dada a ambientação do romance durante os anos do governo nazista de Hitler, da reconstrução e do processo de desnazificação da população, temos um ordenamento político e social regido pela lei marcial. Para Agamben, “os campos

nascem não do direito ordinário (...) mas do estado de exceção e da lei marcial” (2015, p. 42). O autor ainda coloca que é necessário pensar a natureza paradoxal dos campos, que surgem como territórios fora do ordenamento jurídico, exterior somente a esta noção abstrata de justiça e da lei, que aqui chamaremos de *nómos*, e interior ao espaço físico. Logo, o campo é um ambiente em estado de *anomia* social, geograficamente interno, juridicamente externo. Em outras palavras:

(...) certas periferias das grandes cidades pós-industriais e as *gated communities* estadunidenses começam, hoje, a assemelhar-se, nesse sentido, aos campos, nos quais vida nua e vida política entram, ao menos em determinados momentos, numa zona de absoluta indeterminação. (Agamben, 2015a, p. 45)

Para o filósofo italiano, o território e o ordenamento político rompem com o *nómos*, e esta ruptura instaura o estado de exceção no ambiente. Como o espaço diegético, no caso do romance de Tavares, é concebido de forma em que não parece dispor de um ordenamento jurídico claro, é como se as personagens vagassem por uma terra arrasada à deriva de qualquer direito possível, posto que essas personagens transitam em uma extensão histórica e territorial dos campos de concentração, que agora acontecem, por assim dizer, no coração da grande metrópole marcada pelo absurdo nas relações humanas e pela marginalização dos indivíduos que nela habitam em absoluto estado de indeterminação.

A relação entre a cidade e os campos de concentração, levantada pela configuração do hotel, bem como pela constante memória da guerra e da *Shoah*, são materializações desse estado de exceção, do estar fora dos estatutos normativos que regulam a vida da sociedade. Anos se passaram desde a Guerra, mas suas consequências ainda são sensíveis nas relações entre as pessoas, na relação destas com o espaço e, sobretudo, na aparente falta de direitos e leis na Berlim retratada em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Alegoricamente, Berlim, tal como é posta neste romance, parece configurar-se como um imenso campo de concentração, no qual qualquer menção ao estado democrático de direito é suprimida, e, ainda, no qual as indeterminações políticas das relações em geral são materializadas pelo constante estado de fuga e de procura experimentado pelas personagens. Desse modo, a cidade é concebida como uma prisão sem muros, na qual as personagens circulam sem chegar a ponto algum. Embora não exista um sistema institucionalizado de caça e trabalhos forçados, tal como existiu formalmente

como política de estado no III Reich, a ideia da cidade como *lager* se dá a partir da clausura do ambiente em conjunção à experiência traumática e as incertezas enfrentadas por Marius e Hanna, o que faz com que se comportem como se estivessem constantemente ameaçados por algo ou alguém. Esses dados explicam “a anomia interna ao direito, o estado de emergência como pulsão anômica contida no próprio coração do *nomos*” (Agamben, 2004, p. 110). O conceito de *nomos*, então, pode ser entendido como organização espacial e a economia das relações sociais que se dão neste espaço a partir do regimento ditado por construções culturais e racionais que, no caso do romance aqui em estudo, se configuram pela lógica da repetição da indeterminação legal (estado de exceção) dentro de um espaço no qual, tradicionalmente, vigora o direito. Nessa perspectiva, o estado de exceção não se caracteriza pela existência de um estado totalitário, tal como foi a Alemanha Nazista, mas pela existência de espaços de exceção onde o vazio de um poder constituído cria seus *lagers* dentro de um espaço que, por natureza, é a própria materialização do ordenamento da vida civil.

Diante do exposto, a relação entre *espaço* e *memória* acontece nos termos composicionais do espaço diegético enquanto o local no qual o drama das personagens é encenado. O espaço, além de assumir a dimensão física (a cidade e suas imagens literárias) e a dimensão política (extensão territorial e histórica do campo de concentração), assume também essa perspectiva psicológica que diz respeito à forma como as personagens lidam com suas emoções, como vimos, inspiradas pelo ambiente ao redor, mas, também, pela memória individual e pela história.

No caso, *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, trata-se de um romance cuidadosamente arquitetado em torno da cidade, e que entrelaça diversos temas. Entre eles, destaca-se, o tema da incomunicabilidade também desempenha um papel central na trama. Em não poucos momentos, as dificuldades comunicativas de Hanna serão lembradas pelo narrador. Não apenas Hanna possui este problema, mesmo Marius em certas alturas e eventos da narrativa terá dificuldades em comunicar aquilo que pensa, como no caso de um de seus pesadelos, em que ele diz: “depois falei e vi que o fazia com dificuldade, como se a queda me tivesse roubado a facilidade da linguagem (Tavares, 2015, p. 182). Entendidas dessa forma, memória e incomunicabilidade dizem respeito aos traumas sociais e individuais que são processados na narrativa a partir de uma poética da incomunicabilidade: o sofrimento só pode ser testemunhado precariamente, e nunca vivido em comunhão

com o outro, não há uma relação de alteridade estabelecida, *a priori*, entre os sujeitos sofredores e os outros, os não sofredores de tais ou tais atos de crueldade, tal como sugere Walter Benjamin, em *O contador de histórias* (2020, p. 140). Nesse sentido, a linguagem não basta para exprimir o mal-estar das personagens que recordam, mas buscam fugir de sua memória, que repetem, metaforicamente, esses traumas e parecem ficar presos nesse processo de repetição constante, como em uma versão atualizada de um inferno dantesco no qual a incapacidade e/ou a insuficiência da língua para comunicação de suas vontades, traumas, memórias os impedem de reelaborar seu presente. Sob este prisma, “vê-se, então, que a questão da paisagem nada tem de exterior à literatura, e que permite compreender melhor as estratégias de uma poética moderna, considerada, ao mesmo tempo, como arte da criação verbal e como recriação do mundo” (Collot, 2013, p. 61). Nesse sentido, o romance de Tavares apela para uma poética urbana, com uma forma essencialmente contemporânea para recriar a paisagem de Berlim, do pós-guerra, como um espaço ficcional fragmentado, tal como são fragmentados os sujeitos que transitam por suas ruas.

Seguindo com a análise da estrutura de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, temos o tempo como categoria que se organiza em função do espaço. Estas são categorias relativas na trama, como podemos perceber na citação que segue, na qual Marius recorda uma das antiguidades da loja de Vitrius, um relógio ponto:

Neste relógio duplo, um dos relógios era normal – media o tempo tal como fora da fábrica os outros relógios. Era um relógio que não saíra do mundo, se assim se pode dizer. O outro mecanismo do relógio, esse, sim, típico da revolução industrial, avançava de acordo com a velocidade da roda de água, que acionava as diferentes máquinas. Se as máquinas funcionassem mais lentamente, se os trabalhadores não conseguissem manter um certo ritmo na “roda de água”, este segundo relógio atrasava-se – e era este relógio que marcava o tempo do trabalho. (Tavares, 2015, p. 212-213)

Podemos perceber que o tempo não é mais que uma categoria abstrata que depende de vários fatores para ser percebida. Ou seja, a relatividade do tempo faz com que esta categoria se submeta a concretude do espaço, uma vez que diferentes locais (o interior da fábrica e seu exterior) se diferenciam pelo tempo que lá transcorre e a forma como este é demarcado por dispositivos tecnológicos. O tempo, então, não é nada mais que o espaço percorrido pelos ponteiros no mostrador da máquina, em

última análise, o tempo é espaço e deslocamento. Ainda sobre os relógios, este artefato tecnológico que dita o passo acelerado da modernidade e, também, nossa relação com o tempo no *continuum* passado-presente-futuro, o narrador de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, diz que:

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. (Tavares, 2015, p. 82)

O relógio é um elemento simbólico recorrente e possui uma função alegórica para além da prática. Uma vez que surge frequentemente na narração, podemos pensar em algumas possibilidades interpretativas. A primeira delas, oferecida no parágrafo anterior, diz respeito a relatividade do tempo em relação ao ambiente. Considerando que toda obra de arte é, por natureza, uma obra aberta (Eco, 2013) e está em constante diálogo com outras obras de natureza diversa, podemos incluir nessa perspectiva os relógios presentes em *A Persistência da Memória*. Nesta pintura executada em 1931, por Salvador Dalí, os relógios são concebidos sob uma ótica que os desfigura, tal como os relógios com os quais nos deparamos no romance de Tavares, um deles com dois mostradores e outro sem um dos ponteiros. Este relógio desfigurado é, então, uma alegoria para o próprio processo mnemônico: sempre a meio caminho entre o lembrar e o esquecer, em uma tensão que suspende o sujeito entre esses dois estados, uma vez que um ponteiro corre sem encontrar jamais um fim nem mesmo se cruzar com o outro. Nesse sentido, a ausência de um dos ponteiros pode simbolizar essa persistência da memória que desequilibra a relação entre o lembrar e o esquecer da tragédia que se faz presente no espaço, totalizando a vivência dessas personagens. Assim, também a experiência da alteridade se faz metaforizada na ausência de um dos ponteiros no mostrador do relógio, uma vez que não há um *eu* central, a relação com o outro é prejudicada e essencialmente ineficaz por não haver a possibilidade de encontro. Esse relógio com o ponteiro somente das

horas, marca, então, o tempo traumático aquele que não cessa e não encontra um fim, um presente contínuo e agônico.

Por sua vez, o espaço é composto por uma perspectiva expressionista. Tal como nos filmes alemães da década de 1920, nos quais o espaço distorcido e obscuro era parte da composição da psicologia das personagens, no romance de Tavares, essa estética prevalece, estabelecendo um diálogo com os clássicos do cinema produzidos na Alemanha do período da República de Weimar. Ou seja, o espaço urbano distorcido e desumanizado expressa os sentimentos das personagens enquanto o tempo é a própria luta com a memória da catástrofe que resulta na fragmentação das identidades das personagens. Segundo Couto, o expressionismo alemão pode ser caracterizado da seguinte maneira, de acordo com sua estética:

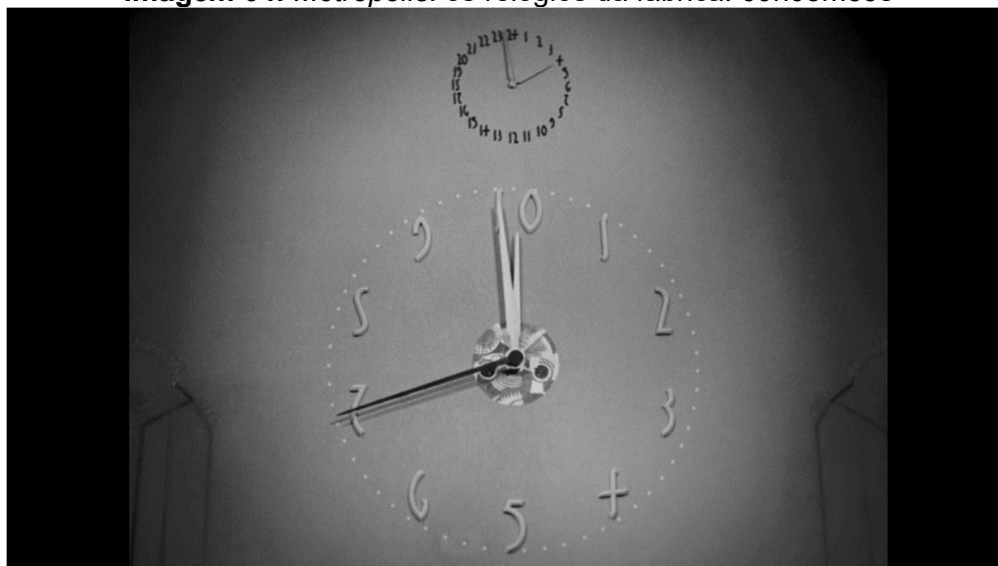
Como ocorria na pintura, na literatura e no teatro da mesma escola, a característica fundamental do cinema expressionista era a deformação da realidade como modo de expressão de uma visão de mundo sombria e pessimista. Era uma forma de cinema sintonizada com o sentimento de derrota do povo alemão e, ao mesmo tempo, com os presságios de um desastre pior ainda – que viria, afinal, com o nazismo. (Couto, 1993, p. 36)

Colocando os cenários urbanos concebidos no romance de Tavares diante da caracterização feita por Couto, temos, então, um romance que opera pela chave de um neoexpressionismo, uma vez que se faz herdeiro da estética do movimento alemão do período entre guerras e busca, por meio da composição espacial, transmitir efeitos de sentido semelhantes. Sobre o cinema de Fritz Lang, principal realizador do expressionismo alemão, Couto ainda diz que este “construiu um universo em que a arquitetura, o poder e as multidões oprimem o indivíduo” (Couto, 1993, p. 37). Podemos dizer que o mesmo ocorre em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, uma vez que a dupla de protagonistas se encontra habitante de um espaço enlouquecido pela vivência incessante do trauma e em ruínas por causa da guerra e no ritmo acelerado de um capitalismo em crise. Por meio da composição do espaço e da ambientação, o romance de Tavares concretiza os sentimentos de incerteza e os medos expostos nos filmes expressionistas, além de recorrer a temas caros aos expressionistas, tais como a loucura, a crise existencial e a fragmentação do indivíduo.

Sobre a estética expressionista, podemos refletir a respeito de seu legado

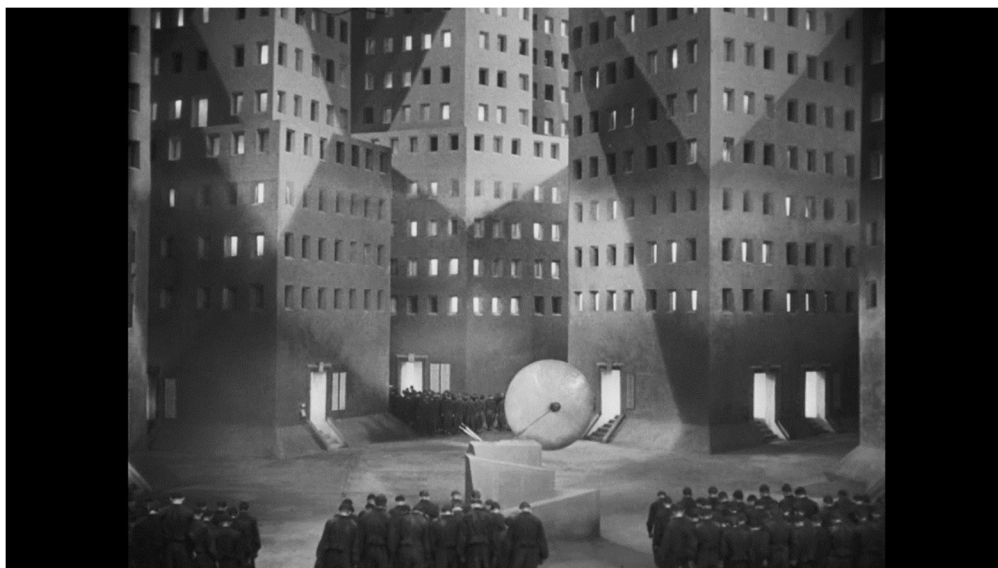
visual, uma vez que se constitui de imagens que são dotadas de uma porosidade muito grande, como qualquer outra, naturalmente, e que nos permitem uma leitura muito aberta. Dito isso, podemos pensar nas ambientações monocromáticas, típicas do expressionismo, que a respeito da relação entre os romances de Gonçalo M. Tavares e filmes deste período se manifestam na forma como a cidade é concebida. Assim, *Metropolis* (1927), e *M – Eine Stadt sucht einen mörder* (PT: *M – O vampiro de Dusseldorf*, de 1931), ambos dirigidos por Fritz Lang, assentam uma ambientação urbana voltada para a reflexão sobre os conflitos internos do indivíduo, bem como pela via dos problemas próprios das sociedades modernas e urbanizadas. Por outro lado, ainda como herança desse movimento estético, podemos citar o filme *Das Cabinet des Dr. Caligari* (PT: *O Gabinete do Dr. Caligari*, de 1919), de Robert Wiene, que marca a ambientação expressionista por excelência, com suas espacialidades que são, em simultâneo, distorcidas, grandiosas e opressoras. A fim de estabelecer essa conexão com mais propriedade, buscamos demonstrá-la com os fotogramas abaixo, extraídos dos filmes:

**Imagem 04:** *Metropolis*: os relógios da fábrica. 00h03m39s



Fonte: Public Domain

**Imagem 05:** *Metropolis*: a cidade subterrânea dos trabalhadores. 00h06m34s



Fonte: Public Domain

**Imagem 06:** *Metropolis*: a cidade da superfície, da classe dominante. 00h07m02s



Fonte: Public Domain

Vejamos estes três fotogramas iniciais, obtidos nos primeiros 10 minutos de *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. Assim podemos observar como eles se conectam com o que propomos até o momento. Na Imagem 04, podemos ver o relógio da fábrica, parecido com aquele que Marius encontra na loja de antiguidades de Vitrius, no romance de Gonçalo M. Tavares. Em *Metropolis*, esse relógio marca o tempo dos trabalhadores na cidade subterrânea (Imagem 05) assim como o tempo da cidade dos aristocratas no mundo da superfície (Imagem 06). Podemos ainda tecer alguns paralelos entre a cidade da superfície e a arquitetura triunfalista do nazismo, sobre a qual já falamos anteriormente, sendo possível notar, de forma muito clara, as semelhanças entre o fotograma e a maquete proposta por Speer (Imagem 01). Fritz

Lang conseguiu ter uma visão quase clarividente, expondo, com seu filme, elementos próprios do imaginário estético da época, os quais mais tarde viriam a compor o ideal de beleza do nazismo.

**Imagem 07:** *M – Eine Stadt sucht einen morder*, 1h34m05s



**Fonte:** Versátil Home Vídeo

A imagem 07, por sua vez, foi obtida de um fotograma dos minutos finais de *M – O vampiro de Dusseldorf*, filme de 1931, também dirigido por Fritz Lang, no qual conta-se a história de um *serial killer* de crianças. Neste filme, banido da Alemanha e seus territórios pelas autoridades nazistas em 1937, a degradação moral coincide com a degradação do espaço urbano, representada neste fotograma por um galpão abandonado e em ruínas que, em muito, remete aquele visitado por Marius, Hanna e Terezin, descrito da seguinte maneira no romance “repetindo os gestos de Terezin, Marius olhou por uma janela onde os vidros já não existiam. La dentro, um enorme pavilhão abandonado, praticamente vazio. (Tavares, 2015, p. 175)

Ainda no quesito ambientação, um dos intertítulos de *Metropolis*, traz o seguinte texto, o qual citamos, “a morte está sobre a cidade!<sup>30</sup>” (Lang, 1927, 01h34m16s – tradução própria), ou seja, a ideia de que há um perigo imaterial que ameaça a todos, pode ser, encontrada também em *Metropolis*, de uma maneira muito semelhante ao modo como surge no romance de Tavares.

Além da ambientação como fator importante, podemos evocar as temáticas

<sup>30</sup> No original lê-se: “*Der Tod ist über der Stadt*” (Lang, 1927, 01h34m16s)

típicas do expressionismo. Mesmo que a produção cinematográfica da época não tenha se configurado como um movimento vanguardista propriamente dito, é possível pensar em um recorte histórico (1919-1930/33) e geográfico (Alemanha – República de Weimar) marcado por uma estética formal muito claramente delimitada, assim como opção por temas específicos que buscam refletir as angústias do momento, tais como a loucura, as incertezas em relação ao futuro, crises de identidade, existencial e a própria crise econômica/política vivida neste contexto. Deve-se mencionar, ainda, as deformidades (físicas e espaciais), que podem oferecer mais um elemento de leitura capaz de aproximar a obra de Gonçalo M. Tavares das produções do expressionismo alemão.

Propondo mais um eixo de aproximação, o misticismo, insinuado nos filmes do expressionismo, também aparece nos romances de Tavares. Em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, podemos perceber vestígios de um possível misticismo na tarefa hereditária desempenhada por Vitrius, que anota números em um caderno, assim como fizeram seu pai e, antes deste, o seu avô, sem qualquer explicação aparente. Há, ainda, uma relação de pertencimento, no nível das influências, a uma tradição moderna, que conecta o expressionismo alemão a um estilo kafkiano, algo que também ocorre nas narrativas de Gonçalo M. Tavares.

Na imagem que se segue (imagem 08), podemos ver um fotograma do filme de Robert Wiene, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), que talvez possa ser destacado como um dos filmes deste período que melhor utilizou a estética expressionista, definindo e fixando, de certo modo, suas características. Com cenários compostos por linhas afiadas e ângulos abruptos, luz e sombras de alto contraste que ressaltam a dramaticidade, bem como a utilização de distorções que se comportam como elementos formais que resumem o *pathos* expressionista, ou seja, exteriorizam os sentimentos intensos e viscerais das emoções humanas, especialmente aqueles ligados à angústia, ao medo e à alienação, em um contexto de crise e transformação social.

00h23min06s



Fonte: Public Domain

Com isso, buscamos refletir brevemente sobre o legado do expressionismo, seu impacto cultural enquanto representação de um espírito da modernidade e a maneira como a obra de Gonçalo M. Tavares ecoa o cinema produzido na República de Weimar em termos de temáticas e estética em seus romances. É inegável que suas narrativas mobilizam o cinema como uma importante fonte de diálogo, e compreender essa relação contribui para um maior aprofundamento na poética do autor português. Para tanto, podemos evocar Singer, que define, ainda que brevemente, esse movimento, ou escola do cinema alemão, ao refletir sobre o expressionismo nos Estados Unidos. Podemos perceber, nos grifos, traços em comum entre estes filmes e os romances de Tavares:

Quando, em *“Modernism and the Cinema: Metropolis and the Expressionist Aesthetic”*, Richard Murphy analisa de forma abrangente a estratégia composicional da narrativa expressionista alemã de Fritz Lang, em *Metropolis* (1927), ele destaca especialmente as principais características da narrativa do filme expressionista que também são aplicáveis a duas narrativas americanas contemporâneas do expressionismo: *The Fall of the House of Usher* (1928), de Melville Webber e James Watson, e *The Telltale Heart* (1928), de Charles Klein. Entre essas características, incluem-se a **distorção das relações temporais e espaciais** e a desestabilização da posição do observador e do conhecimento enquanto produto de uma tensão movida pela culpa. Murphy conclui que, “no contexto mais amplo do modernismo, **a desestabilização das coordenadas de tempo, espaço e causalidade afeta o senso de domínio interpretativo do receptor**”. O público percebe a narrativa expressionista, sua história e sua performance, mas o espectador atua constantemente em um modo de reinterpretação, revisando e renovando os dados narrativos,

essencialmente “revendo” e interpretando para detectar e compor significados, tanto a partir de campos de percepção internos (o ponto de vista do personagem) quanto externos (os cenários, ângulos de câmera e movimentos). (Singer, 2016, p. 249 – tradução nossa)<sup>31</sup>

Retornando para uma análise voltada propriamente ao nosso objeto, seguimos. A realidade, no romance de Tavares, é apresentada como percepção, e, nesse sentido, aparece fragmentada na voz dos narradores, que contam a história em primeira e terceira pessoa, que organizam a trama em narrativas e em diálogos, causando infiltrações entre esses modos de contar diversos, com maior ou menor grau de subjetivação. Sobre a instância narradora no romance moderno, Rosenfeld nos afirma que

Segundo Wolfgang Kayser, a supressão da função mediadora do narrador é ruínoza para a ficção. É que tradicionalmente coube ao narrador, como eixo em torno do qual revolve a narração, garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado. No entanto, se esta ordem é posta em dúvida, a ausência do organizador e a supressão de uma ordem ilusória certamente se justificam. (Rosenfeld, 1973, p. 84)

Tendo em vista as colocações feitas por Rosenfeld, *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* opera a partir da alternância de vozes narrativas, logo, não põe em dúvida a ordem pela qual a trama se organiza, pois, o simultâneo da experiência moderna é o modo que a narrativa encontra para se organizar a partir da alternância de formas entre primeira e terceira pessoa narrando episódios específicos do romance. Por este viés, se o caos espacial existe na narrativa enquanto conteúdo, ele se manifesta na trama como forma. Essa narração polifônica e simultânea tem por objetivo apontar para os efeitos de sentido da despersonalização das personagens,

---

<sup>31</sup> No original, em Língua Inglesa, lê-se: When, in “Modernism and the Cinema: Metropolis and the Expressionist Aesthetic,” Richard Murphy comprehensively surveys the compositional strategy of Fritz Lang’s pivotal German expressionist narrative *Metropolis* (1927), he especially notes principal characteristics of the expressionist film narrative that are equally applicable to two contemporary American expressionist narratives, Melville Webber and James Watson’s *The Fall of the House of Usher* (1928) and Charles Klein’s *The Telltale Heart* (1928),<sup>2</sup> namely, the distortion of temporal and spatial relationships and a destabilization of the viewer’s position and knowledge as a product of guilt-driven nervousness. Murphy concludes, “within the broader context of modernism . . . destabilization of the coordinates of time, space and causality affects the recipient’s sense of interpretive mastery.”<sup>3</sup> The audience perceives the expressionist narrative, its story and performance, but the viewer consistently acts in a re-perceptive mode, revising and renewing narrative data, essentially “reseeing,” and interpreting in order to detect and compose meaning, from both internal (the character’s point of view) and external (spatial and set designs, camera angles and movement) fields of perception. (Singer, 2016, p. 249)

bem como de uma desrealização do próprio tempo e espaço narrativos, que ficam confinados à perspectiva das personagens, pois se “(...) a memória está mais ligada ao bom observador no espaço do que ao bom observador no tempo” (Tavares, 2015, p. 32), este espaço com o qual as personagens estão intimamente ligadas, fragmentado e opressivo, é reflexo à ambientação do romance e à psicologia dessas personagens que surgem e desaparecem como aparições desorientadas em um espaço anárquico e vertiginoso. Essa memória, ligada ao bom observador da qual o romance fala, também pode ser encontrada em Benjamin, para quem o olhar pressupõe um estímulo essencial para o habitante da grande metrópole, uma vez que as relações humanas nesse espaço apresentam um predomínio deste sentido sobre os outros, o da audição em especial (Benjamin, 2021, p. 146). Sob a perspectiva do neoexpressionismo, a ambientação revela os mecanismos textuais de percepção e subjetivação do espaço, marcados pelo psiquismo das personagens, com suas angústias e anseios.

Uma das hipóteses com a qual Anatol Rosenfeld trabalha em suas *reflexões sobre o romance moderno*, é a da *desrealização*, que pode ser observada tanto no romance como na pintura moderna. Para o ensaísta:

O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não-figurativa, inclui também correntes figurativas, como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. Mesmo estas correntes deixaram de visar a reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica. (...) No surrealismo, fornece apenas elementos isolados, em contexto insólito, para apresentar a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo. (Rosenfeld, 1973, p. 76)

Rosenfeld ainda continua, em um trecho mais adiante (1976, p. 80), dissertando sobre o romance moderno e seu surgimento e como esse processo de *desrealização* se manifesta de maneira análoga no texto literário. Para o autor, o tempo, enquanto categoria narrativa, surge desfigurado pela perspectiva psicológica das personagens, em se tratando, mais especificamente, de narrativas em fluxo de consciência. No caso do romance de Tavares, a cronologia do romance não nos parece tão importante para a composição das personagens tal como é com a categoria espacial.

Há, no romance de Tavares, um apelo à memória e um alerta para a sua insuficiência que se manifesta na degradação dos ambientes, um exemplo disso pode

ser encontrado no capítulo 2, da décima parte do romance, onde se lê “no meio de um campo completamente aberto, as ruínas de um edifício” (Tavares, 2015, p. 173). As ruínas das quais a narração trata neste ponto são as de um arquivo público. O prédio abandonado e parcialmente destruído, como a narração dá a entender, é, ainda, ocupado pelos documentos ali arquivados quando de seu pleno funcionamento. Marius, Hanna e o velho Terezin vasculham momentaneamente alguns documentos e fichas que restam naquele local, mas se atentam para outra coisa, mais interessante e também tão simbólica quanto o arquivo em ruínas: “Mas o que Terezin nos queria mostrar era outra coisa. Era um muro, um dos muitos muros que ainda permaneciam de pé; nesse muro estava a pauta de uma música” (Tavares, 2015, p. 176). A pauta musical anotada no muro já se desfaz com a ação do tempo e do homem, muitas notas já estão a faltar, o velho assovia a música e logo depois acrescenta que somente duas pessoas conhecem aquela música por completo e que ela não está anotada em mais nenhum lugar a não ser naquele muro decrépito. Essas imagens retiradas do romance, as do arquivo e a do muro em ruínas, da música que está se perdendo no tempo (memória) e no espaço (muro), deixam evidente que o tema do romance é a memória e como ela se perde no tempo. Memória e esquecimento são constantes, tanto que a dupla protagonista personifica esse jogo entre memória (Marius) e esquecimento (Hanna), representando o passado que queremos suprimir, visto que nunca sabemos de Marius o seu passado, e o passado que nos é vetado pela barreira do esquecimento, como é o caso de Hanna.

O arquivo público é, evidentemente, um local de memória. Um dispositivo tecno-burocrático criado a fim de guardar informações sobre os cidadãos de determinada localidade, tais como registros de nascimentos, casamentos, óbitos, transações financeiras, entre outras tantas possibilidades. É, pois, uma instituição dedicada a uma memória pública da coletividade. A imagem do arquivo público em ruínas, com fichas espalhadas pelo chão, “já meio enterradas, enlameadas” (Tavares, 2015, p. 174), mostra que nem mesmo as instituições encarregadas de preservar a memória estão livres da infiltração lenta e contínua do esquecimento. Ou seja, parece haver, no romance de Tavares, uma crítica à obsessão moderna em documentar, classificar e encaixotar a memória, os objetos de memória, em espaços que podem simplesmente deixar de existir por um variado número de questões. Interpretamos isso tendo em vista Candau, quando fala sobre os espaços de memória e os dispositivos de exteriorização, de estocagem, por assim dizer:

A memória humana está de tal modo dilatada que nenhuma memória individual pode pretender esconder seu conteúdo. Ao final do segundo milênio se observa uma aceleração inaudita dessa expansão da memória, a tal ponto que a modernidade poderia ser definida como uma tentativa de codificação total do mundo, cada instante se caracterizando por uma produção profusa de informações, traços, imagens. (Candau, 2023, p. 112)

Para Candau, a modernidade criou uma obsessão em documentar a memória de forma material, o que possibilita a perda pela via de um esquecimento duplo, uma vez que a documentação de algo desobriga os mecanismos biológicos do fardo da internalização de uma experiência ou de uma informação e, até mesmo, um esquecimento documental, pois tudo o que é material é frágil o suficiente para sofrer a ação do tempo, em termos benjaminianos: a modernidade e suas tecnologias nos colocam diante da perda da experiência tradicional que se manifesta, muitas vezes, como barbárie, como volta ao princípio (Benjamin, 2018, p. 87). Logo, a memória enquanto dado histórico é materializada, na narrativa de Tavares, por meio da geografia dos espaços. Além da realidade material, existe nesta narrativa um apelo à oralidade, expressa por exemplo na alegoria dos *sete séculos XX*, que nomeia a décima segunda parte do romance, na qual Terezin conta a Marius sobre a existência de sete judeus que vivem em diferentes partes do mundo e são encarregados de uma espécie de ministério (e aqui evocamos o sentido religioso deste termo) de decorar, recitar e transmitir para mais sete pessoas até o fim de sua vida toda a história judaica vivida nesse século (Tavares, 2015, p. 185-193). Dessa maneira, o apelo é claro: é preciso manter a memória viva em circulação a fim de cumprir a sua função dialógica, em constante transmissão, pois “toda memória petrificada tende ao fechamento em si” (Candau, 2023, p. 191). Esses sujeitos do romance de Tavares, destituídos da memória, são, também, destituídos de sua identidade. Portanto, a ausência do passado como categoria mobilizadora da memória faz com que esses sujeitos sejam retratados como pessoas esvaziadas de sua humanidade, daquilo que as liga com sua própria identidade em um sentido mais amplo, pois “vivem unicamente o presente” (Candau, 2023, p. 59), diluindo-se na massa amorfa da metrópole.

Nas páginas que se seguem, propomos uma virada metodológica neste trabalho. A partir do próximo capítulo, utilizando uma abordagem comparativista, analisamos os romances de Patrick Modiano e Gonçalo M. Tavares buscando apontar

elementos de intersecção entre estas narrativas, assim como os pontos em que os romances se afastam, assumindo a identidade inerente a cada um dos objetos de análise.

#### **4 ESPAÇO, AMBIENTE E AMBIENTAÇÃO: UMA LEITURA COMPARATIVA ENTRE *DORA BRUDER* E *UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI***

Por se tratar de um capítulo essencialmente comparativo, é necessário esclarecer, desde o início, que as relações de influência mencionadas nos capítulos anteriores não correspondem, de modo algum, à abordagem metodológica que pretendemos utilizar como base para este estudo. Nossa proposta é lançar um olhar crítico sobre as relações de dialogia (Bakhtin, 2008) estabelecidas entre os textos, apontando essas relações, claramente reconhecíveis nos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa. Buscamos desvelar, com isso, efeitos de sentido subjacentes nas entrelinhas daquilo que aproxima um texto ao outro. Superada essa questão, buscamos propor um enfoque do texto e seus elementos constitutivos. Assim, pretendemos realizar uma leitura dos romances que promova uma comparação a partir de afinidades e dessemelhanças existentes entre as duas obras, tanto em seus elementos formais quanto em seu conteúdo, considerando, ainda, que toda obra de arte se constitui como um atravessamento constante de vozes que apontam para uma rede interdiscursiva, estabelecendo, entre si, diálogos. Podemos com isso, definir a ideia de *influência*, uma vez que este é um conceito que se revela importante para a nossa leitura dos objetos de pesquisa:

Influência é o “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor. A expressão “resultado autônomo” refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros. (Nitrini, 2021, p. 127)

Neste excerto do segundo capítulo de *Literatura Comparada*, de Sandra Nitrini, a autora versa sobre os conceitos fundamentais deste campo de estudo das humanidades. Citando o filólogo e crítico literário Alejandro Cioranescu, Nitrini elabora um panorama geral sobre este conceito. Desse modo, podemos pensar a relação

entre obras, autores, gêneros literários e manifestações artísticas que compõem o mosaico discursivo dos romances de Modiano e Tavares, tal como procuramos expor, até o presente momento. Assim, entenderemos por *influência*, a existência de traços estilísticos, temas, aspectos formais e outros elementos que remetam a uma determinada obra ou autor dentro da tradição na qual os romances aqui em estudo se inserem.

A ideia de dialogismo, em Bakhtin, também pode nos auxiliar nessa questão, uma vez que, para o autor o mosaico discursivo do qual é composto uma obra pode propor diálogo, inclusive com outras manifestações artísticas. Assim, Bakhtin demonstra que:

(...) numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria sígnica. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes, mas essas relações ultrapassam os limites da metalingüística. (Bakhtin, 2008, 211)

Consideremos brevemente o *corpus* mobilizado para este estudo. Em uma recapitulação geral, podemos observar diversas semelhanças entre os romances de Patrick Modiano e Gonçalo M. Tavares no que se refere ao contexto de produção e recepção das obras. Há, entre os dois romances, muitas semelhanças em termos de enredo: ambos têm como coprotagonistas meninas de 15 anos que vivem os problemas inerentes à sua condição de ilegalidade diante de um estado de exceção. Essas narrativas são engendradas por narradores masculinos, que participam da história com diferentes graus de envolvimento. Por último, devemos lembrar a ambientação e o contexto, que mobilizam a memória de alguns dos eventos catastróficos mais importantes da história recente da humanidade, ou seja, a Segunda Guerra Mundial e a *Shoah*.

Dessa forma, buscaremos estruturar esta análise em dois eixos independentes, porém inter-relacionados. São eles: 1) em relação à paisagem, pretendemos comparar as diferentes construções estéticas do espaço urbano e suas conexões com o nosso segundo eixo; 2) que trata dos conceitos de memória e identidade. Com isso, exploraremos a própria natureza dialógica e conflitante do texto literário ao trabalhar de maneira comparativa, pois “sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que

cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual” (Carvalho, 1986, p. 53).

#### 4.1 REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO URBANO

Considerando os objetivos propostos para este estudo, surge a necessidade de iniciar esta análise pelos aspectos formais relativos aos conceitos de *espaço*, *ambiente* e *ambientação*. A partir disso, podemos começar a pensar termos de aproximação e de afastamentos em relação aos romances *Dora Bruder*, de Patrick Modiano, e *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares.

Ambientados em períodos diferentes, porém próximos, ou seja, nos anos da II Guerra Mundial e no pós-guerra, as duas obras trabalham importantes elementos deste evento traumático por meio da materialização do espaço urbano na narrativa. Como vimos, nos capítulos anteriores, as cidades de Paris e Berlim são concebidas a partir de metáforas que sugerem imagens labirínticas para caracterizar os sentimentos de perda, de deriva, de vertigem e de indeterminação experimentados pelas personagens. Isso consiste em um caráter profundamente alegórico que pode ser entendido como um dos primeiros elementos de aproximação entre estes dois romances. Como procedimento discursivo, isso promove efeitos de singularização e de desautomatização da experiência espacial a fim de causar estranhamento no leitor (Chklóvski, 2013).

Jeanne Marie Gagnebin, em *História e narração em Walter Benjamin*, reflete sobre a alegoria como procedimento discursivo capaz de reabilitar o pensamento histórico em oposição à lógica salvífica de um tempo que conduz ao eterno. Assim, a *doutrina benjaminiana da alegoria*, como definido pela autora, é elemento fundamental do pensamento de Walter Benjamin sobre a modernidade a partir de seus ensaios sobre a obra de Baudelaire. Para Gagnebin, “na tradição filosófica clássica, a alegoria sempre foi depreciada pela sua historicidade e pela sua arbitrariedade” (Gagnebin, 2013, p. 31). Em outras palavras, a linguagem alegórica instaura no discurso a historicidade como elemento signifiante, ampliando as possibilidades de leitura do texto.

Considerando o *espaço* como um elemento textual, podemos refletir sobre os espaços urbanos concebidos nas narrativas em questão. Os elementos descritivos do

espaço urbano mobilizados apontam sempre para efeitos de indeterminação e caos. Tendo em vista a introdução de *Teorias do espaço literário*, de Luis Alberto Brandão, autor para quem “o espaço literário se define, assim, como a aproximação de sistemas espaciais incompatíveis, mutuamente inconsistentes” (2013, p. 5), podemos pensar a relação dos campos de concentração e sua conexão com as metrópoles que, a partir disso, mobilizam a ideia de um paradigma da modernidade marcado pela disparidade entre esses dois modelos de espacialidade que se encontram associados nos textos literários sobre os quais debatemos aqui. Assim, Paris e Berlim podem ser pensadas como cidades-prisão nas quais, por mais que as personagens se desloquem, parecem estar sempre inseridas de maneira inalienável no mesmo contexto espacial citadino, quase como se fossem parte integrante de um organismo maior ou, como sugere a poderosa alegoria espacial do labirinto: como se estivessem presas nesse ambiente projetado para a desorientação. Com isso, a historicidade da alegoria nos põe diante dos diferentes contextos retratados por esses romances e de seus momentos de produção e de circulação que precisam ser levados em conta para a apreensão dos sentidos propostos e debatidos por eles.

Podemos recorrer, com isso, ao pensador formalista, Víctor Chklóvski, para quem o procedimento de singularização é um conceito fundamental na teoria da arte. Ao promover efeitos de desfamiliarização com o mundo, a arte nos convida a uma experiência estética mais profunda e significativa. Compreendendo os procedimentos de singularização, podemos apreciar melhor a complexidade de uma determinada obra. Com isso em mente, espaços excepcionais concebidos pelos romances de Modiano e de Tavares forçam o leitor a uma leitura atenta em busca de um sentido para os fragmentos que se fazem dispersos ao longo do texto. Essas narrativas desautomatizam a experiência leitora por meio da proposição de um jogo investigativo, mobilizando o leitor no mesmo fazer detetivesco no qual os narradores estão envolvidos.

Assim, experimentar o caos urbano, pressupõe, naturalmente a presença de um corpo capaz de dar conta da sensação de mundo provocada pelas narrativas. Logo, personagens e leitor são sujeitos ativos na construção desses mundos por meio de citações documentais que se encontram como pistas nos romances.

Em termos mais diretos: em *Dora Bruder*, podemos perceber a existência de um espaço concreto, que se constrói em função da verificabilidade. Paris se materializa na voz do narrador com uma sucessão (de maneira quase exaustiva) de

nomes de ruas, estações de metrô, hotéis, colégios e outros marcos do *XVIII<sup>e</sup> arrondissement*, região onde os eventos da narrativa se dão. Assim, uma imagem de Paris, mais especificamente de *Butte-Montmartre*, vai emergindo da narração, formada por um misto de memórias de locais que persistem e daqueles que, tal como uma lembrança, já se perderam no tempo. No caso de *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai*, a construção do espaço urbano se dá por meio da desrealização. Com isso, as imagens da cidade são sempre imprecisas, criando um espaço de indeterminação que se acentua conforme a narrativa avança. Isso faz com que o próprio leitor se depare com a indeterminação espacial e, só a muito custo, possa atribuir uma identidade mais segura para esta Berlim romanceada de Tavares. Se o narrador de *Dora Bruder* sabe exatamente onde se situa na cidade, Marius, por sua vez, parece ir perdendo essa capacidade, até que chega ao fim do romance com a seguinte (in)compreensão do espaço ao seu redor: “mesmo sem qualquer percepção do sítio onde estava, era preciso não hesitar um segundo – não parecer perdido, e avançar” (Tavares, 2015, p. 231). Ou seja, a consciência espacial de Marius (como personagem e como narrador) parece se deteriorar à medida que a narrativa avança para seu desfecho, diferentemente do narrador do romance de Modiano, que mantém e parece aprimorar esse olhar cartográfico. Citamos ainda os seguintes excertos de *Dora Bruder* e de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*:

Existem portanto coincidências, encontros, acasos, sobre os quais nunca vamos conseguir saber nada... Eu pensava nisso nesse outono, andando novamente pelo bairro da rua dos Jardins-Saint-Paul. O depósito e a cortina de ferro enrolada não existem mais, e os edifícios vizinhos foram restaurados. De novo, senti um vazio. E sabia o motivo. A maioria dos edifícios tinha sido destruída depois da guerra, de uma maneira metódica, a partir de uma decisão administrativa (Modiano, 2014, p. 129)

E:

Andaram tanto que ficaram mesmo sem saber onde estavam. Marius olhava em volta e não reconhecia minimamente as ruas, os prédios, e mesmo o rosto das pessoas, por um evidente contágio não racional, lhe pareciam estranhos, como que não pertencendo àquela cidade (...) Mas o importante é que estava perdido e naqueles instantes lembrou-se dos impressionantes microscópios de Agam e de como este lhe mostrara, na primeira visita que lhe fizera, o mapa da cidade, daquela cidade, desenhada numa área não maior do que um milímetro quadrado, e de como ele se sentiria primeiro perdido, e depois com uma força enorme, quando percebera – dentro de um compartimento

minúsculo, olhando por um microscópio potentíssimo e tendo um plano geral de toda a cidade – onde estava a casa de Agam (...). (Tavares, 2015, p. 231)

Assim, podemos estabelecer importantes relações de inferência sobre a relação sujeito/espaço nesses romances. O narrador de *Dora Bruder*, quanto mais a memória urbana se desfaz com a transformação da cidade, mais ele aglutina essa memória em sua capacidade investigativa e, sobretudo, geográfica. Marius, por sua vez, mesmo dispondo da lembrança de um panorama geral da cidade, como no caso da microscopia de Agam, vê essa capacidade de localização definir para, logo em seguida, ser tragado pela multidão da metrópole.

Em *Dora Bruder*, “essa precisão topográfica contrasta com o que vamos ignorar para sempre de suas vidas – esse branco, esse bloco de desconhecimento e silêncio” (Modiano, 2014, p. 25). Ou seja, a precisão com que o narrador desenha o horizonte urbano por meio da narração cria um efeito de presença da cidade e contrasta com a ausência de Dora, de seus pais e de outras vítimas. Dessa forma, o romance tenta mostrar “que a ausência possui um regime próprio de espacialidade” (Brandão, 2013, p. 7), marcado pelo silêncio e pelo vazio. O contrário acontece em *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai*, no qual a presença de Hanna como sobrevivente a uma dupla condição de ilegalidade, por ser judia e portadora de Síndrome de Down, coincide com a ausência e desrealização da paisagem urbana. Sugerindo questionamentos sobre os possíveis significados dessas imagens de presença e ausência, no romance de Modiano, percebe-se uma tensão entre memória e esquecimento que expõe um direcionamento voltado à perda, mediada pela materialidade da memória — como a burocracia e o desinteresse pela preservação documental das vítimas e dos lugares de memória fundamentais no contexto da Ocupação. Por outro lado, no romance de Tavares, essa tensão entre lembrar e esquecer assume um caráter ontológico próprio das personagens que, como polos opostos, se complementam: Marius recorda, mas prefere esconder, enquanto Hanna, que não se lembra, busca recuperar o passado (e com isso, a identidade).

Com isso podemos refletir, em termos composicionais, sobre as escolhas lexicais mobilizadas para a composição do espaço urbano como imagem literária. Em *Dora Bruder*, cria-se a imagem de uma cidade em contraste com a condição daqueles que lá vivem, o estado de exceção não afeta a materialidade da cidade que, mesmo sendo considerada uma prisão pelo narrador, é arquitetada como tendo edifícios

concebidos como majestosos e irreais (Modiano, 2014, p. 15). Já em *Uma menina está perdida em seu século*, as poucas descrições da cidade sempre estão no campo semântico da negatificação, uma vez que os adjetivos mobilizados para a caracterização do espaço são, por exemplo, ruas “excessivamente escuras e apertadas” e tendo “edifícios absolutamente degradados” (Tavares, 2015, p. 51). Essas imagens de ruas oblíquas, estreitas e escuras com edifícios carcomidos e ar soturno sempre se repetem na narração, podendo ser encontradas em diversos momentos, por exemplo, nas páginas 29 e 64, apenas para reforçar nossa argumentação.

Isso nos coloca diante de uma das questões iniciais que propomos como ponto relevante para este estudo, ou seja, a de que existe uma linguagem potencialmente impressionista em *Dora Bruder*, e neo-expressionista em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Vejamos como essas imagens são concebidas e competem para esses efeitos estéticos.

Em *Dora Bruder*, o narrador dirá sobre Dora e sua família: “tive uma forte impressão de ausência e de vazio em cada vez que estive num lugar onde eles moraram” (Modiano, 2014, p. 27). Esta impressão de esvaziamento segue como tom de uma narrativa com forte apelo ao visual, como se o narrador, com suas palavras, tentasse pintar um retrato de Dora que é, simultaneamente, um retrato de Paris sob ocupação. E continuará nos seguintes termos:

Eu ainda não sabia nada de Dora Bruder e de seus pais. Sim, sentia algo estranho, é verdade, quando caminhava ao longo do muro do hospital Lariboisière, ou, depois, pelas linhas férreas. Tudo ficava muito escuro, um breu. Mas era apenas o contraste entre a luz forte do boulevard Clichy e o escuro do interminável muro, que ia até os arcos do metrô. Treva, penumbra. (Modiano, 2014, p. 26)

Na linguagem modianesca, podemos perceber um forte apelo ao visual que, além disso, busca diferentes abordagens para elaborar o seu relato de forma estética. No excerto que destacamos acima, podemos perceber que há acenos para o *cinema noir*, por causa da ambientação em que esta cena ocorre, mas há, também, um forte impacto das impressões do narrador sobre o espaço circundante. A noção de paisagem, por sua natureza dialógica, pede a presença de um observador e este, por sua vez, imprime valores e sentimentos para aquilo que seus olhos lhe informam. Desse modo, o real do universo narrado se constitui em função da observação e das

impressões colhidas pelo narrador, para quem o real da paisagem urbana mistura cores, formas e sensações físicas em suas fachadas compostas pelas “janelas quadradas, o concreto da cor da amnésia. Os postes de luz projetavam uma luz fria” (Modiano, 2014, p. 130). Dessa forma, tal como os pintores impressionistas que buscavam captar as efemeridades da experiência moderna, das variações de luz e da atmosfera, Patrick Modiano compõe o espaço e a ambientação com essas técnicas impressionistas para criar uma atmosfera que transita facilmente entre o realismo, pautado na experiência empírica da cidade, e o onírico, criando um efeito de névoa que atravessa a ambientação de *Dora Bruder* de maneira sinestésica.

Tal como os pintores impressionistas, as descrições espaciais feitas pelo narrador de Modiano, embora sejam precisas quanto às localizações, são criadas a partir de um filtro de indefinição em termos de uma composição feita a partir de suas sensações, das impressões das cores e iluminação, tal como as evocações de uma memória fugaz e fragmentada. Suas paisagens urbanas são permeadas pelo mistério e por uma tangente melancolia, retratadas através do desfocamento e do câmbio de luzes, misturando tempo e espaço. O espaço, assim, serve como elemento que exterioriza aquilo que o narrador não verbaliza. Logo, a linguagem evocativa se sobrepõe ao caráter preciso que transparece na longa sucessão de lugares nomeados pelo narrador. Essa exatidão dos endereços contrasta com a inexatidão material da memória, dos vestígios documentais que parecem levar a lugar algum. Isso pode mesmo ser verificado na fala do próprio narrador, para quem “certos itinerários são sempre os mesmos (...) e as **impressões fugidias** que guardei (...) (Modiano, 2014, p. 8 - **grifo nosso**). Essas impressões fugidias marcam um sentimento crescente de frustração com a insuficiência do relato em relação à Dora Bruder e sua caracterização de maneira mais rigorosa.

Em oposição, *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* apresenta uma caracterização do espaço urbano que transita entre a anulação, como já vimos, e uma potência voltada para o sombrio, o negativo. A estética visual do expressionismo, marcada pela distorção intencional da realidade para expressar emoções e sentimentos intensos e subjetivos, pode ser observada como eco no romance de Tavares. Com isso, podemos pensar em uma abordagem neo-expressionista não apenas neste romance em questão, mas, também, em diversos momentos da literatura de Tavares. No que se refere a *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, narrativamente, opta-se por uma composição espacial

que põe em foco a destruição do ambiente, exagerando seus contornos com ares de desumanização de uma paisagem (Tavares, 2015, p. 64) já em ruínas, ou, os perigos oferecidos pela rua, a degradação material e social do ambiente (Tavares, 2015, p. 51) formado por vias escuras, estreitas e tomadas pela prostituição. Sentimentos como angústia e medo pululam nesta narrativa e povoam esses ambientes por onde Marius e Hanna transitam, sendo mesmo observadas no sentimento de vertigem (Tavares, 2015, p. 63) que nomeia um dos episódios do Capítulo IV, ou, de modo mais visual, com a fotografia de Herman Goering ostensivamente posta no topo de um prédio importante em “enormíssimas proporções” (Tavares, 2015, p. 148), evocando, obviamente, o Grande Irmão do romance de George Orwell. Tal como os expressionistas, Tavares concebe um espaço vertiginoso, que acentua as sensações de tensão e desconforto a partir da ideia de um perigo disforme, imaterial, simbólico, mas que pode ser sentido como inerentemente ligado ao espaço urbano.

No escopo de uma estética expressionista, a intenção não é outra que captar a amplitude emocional da experiência humana no espaço e expressá-la a partir deste mesmo espaço, muitas vezes desafiando normas tradicionalmente aceitas de beleza e harmonia visual e, com isso, criando efeitos de deslocamento, infamiliaridade (Freud, 2021), desrealização, entre outras possibilidades. Assim, o autor se apropria da estética expressionista, atualizando-a em uma narrativa pautada por uma visão distorcida da realidade, refletindo inquietações existenciais e psicológicas de suas personagens na espacialidade. Com isso, podemos reconhecer uma estética neo-expressionista que, marcadamente, explora temas como a angústia, alienação, violência, conflitos internos e sociais, por meio de personagens e cenários deformados para intensificar essas emoções. Divergências à parte, os dois romances estudados convergem na questão da estruturação do espaço como elemento alegórico.

Em ambos, a ideia da cidade-prisão ecoa de maneira muito forte e faz com que possamos perceber Paris e Berlim como cidades que se fecham sobre si mesmo, em uma espacialidade distópica e ameaçadora. No romance de Modiano, essa imagem é literal e exposta pelo narrador que, em seu exercício memorialístico e investigativo recorre a elementos textuais próprios do estado policial vivido no contexto narrado. Outros conflitos vividos pela França não são nomeados, mas são sentidos na narração, como por exemplo o contexto da Guerra da Argélia<sup>32</sup>, brevemente

---

<sup>32</sup> Revolução Argelina (1954-1962) foi um conflito armado entre a França e o movimento de independência argelino, liderado pela Frente de Libertação Nacional – FLN. O conflito envolveu

mencionada com uma alusão ao alistamento militar feito pelo narrador. Com isso, o narrador busca não equivalências, mas aproximações de sua vivência e experiência da cidade em sua juventude durante os anos 1950-1960, com aquelas que Dora pode experimentar durante os anos 1930-1940, deixando claro a disparidade entre os perigos vividos por Dora na cidade ocupada e aqueles vividos por ele em uma cidade que era uma “repetição inofensiva” (Modiano, 2014, p. 93) daquela outra, da década de 1940. A experiência espacial da cidade e da modernidade reverberam no tempo, criando intersecções entre o mundo de Dora Bruder e o de seu narrador, que remonta a essa Paris ocupada e as décadas seguintes a partir dos eventos de 1986, com o encontro do anúncio nos classificados do *Paris-soir*. Desse modo, podemos pensar uma relação de identificação entre o Dora e o narrador que é atravessada por questões de domínio de um país sobre o outro e da violência advinda desse contexto que se refletem, inclusive, na constituição espacial e na experiência que se dá desses espaços da cidade.

Em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, a ideia da cidade como extensão dos *Lagers* nazistas se expressa como um efeito de ironia paródica. O hotel sem nome de Raffaella e Moebius, cujos quartos recebem os nomes dos campos de concentração e não números, expressam o paradoxo da relação arbitrária entre significado e significante. Podemos pensar em Auschwitz como um local de sofrimento e perigo iminente, ou uma paisagem que inspira medo e horror (Tuan, 2005). As personagens encontram nos quartos homônimos aos campos, deste hotel, abrigo e proteção, ou seja, o oposto daquilo que Auschwitz inspira. Nos espaços abertos da cidade, por sua vez, como vimos, a memória da Guerra povoa a paisagem com a destruição ainda visível, imagens evocativas em fotografias, entre outras possibilidades de hostilidade e perigo que se oferecem ao transeunte. Assim, a abertura da cidade e sua caracterização sombria sugerem sentidos conflitantes. Ou seja, a abertura do espaço urbano inspira o medo, por estar em estado de exceção; enquanto o hotel e seus quartos nomeados de acordo com os nomes e a distribuição geográfica dos campos de concentração inspiram sentimentos opostos, tais como o alívio de um abrigo protegido do caos urbano. Com isso, podemos retornar à segunda questão levantada pela leitura *do corpus*. Paris e Berlim, de fato, são concebidas como espaços cujas relações sociais e materiais se apresentam de maneira problemática,

---

brutalidade, tortura e repressão, culminando na independência da Argélia. Esse processo marcou o fim do colonialismo francês na África e teve profundas repercussões políticas.

existindo, metaforicamente, como extensões dos espaços concentracionários, dada a ideia de *cidade-prisão* presente nos dois romances.

Assim, delinea-se uma poética da paisagem que pode ser lida nos dois romances com os quais trabalhamos nesta dissertação. Esta poética se constitui com atravessamentos que promovem certos pontos de aproximação entre *Dora Bruder* e *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Podemos evocar, novamente, Collot, para exemplificar melhor o que pretendemos demonstrar com tais argumentos:

Sabe-se, desde Rimbaud, que “Eu é um outro”, e essa alteração do sujeito lírico passa por sua relação com o mundo e com as palavras. O lirismo moderno não é mais a expressão de uma identidade e de uma interioridade, mas a descoberta, dentro e fora de si, de uma alteridade constitutiva, como já sugeria Apollinaire, esperando dos outros e do exterior os motivos para se forjar uma nova personalidade. (Collot, 2013, p. 183)

Estas observações de Michel Collot sobre a relação entre alteridade e espaço na poesia de Rimbaud, mostram como o *eu* se desenvolve e se reinventa através da intensa relação entre o sujeito e o mundo. Podemos aplicar esse pensamento aos nossos objetos e, com isso, constatar que, em *Dora Bruder*, o narrador constrói a si mesmo em função do espaço e do tempo, com um desdobramento de personalidade que o põe como sujeito em um espaço duplicado: a cidade de ontem e a cidade de hoje, promovendo, com isso, um efeito de alteridade com a identificação/correlação entre si e a personagem como habitantes de um mesmo espaço em tempos diferentes, ou seja, o espaço se impregna de afetividade através da sobreposição das misérias humanas, independentemente do tempo em que elas se manifestem. Em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, esta assimilação entre o sujeito e o espaço parece ser ainda mais relevante, isso se considerarmos que a indeterminação/desrealização espacial coincide, em termos de narração, com a flutuação constante entre narradores. Com isso, o *eu* narrador sempre se faz em função do espaço no qual está inserido e em função da sua relação com o outro.

Ainda no que diz respeito a uma poética da paisagem nos romances de Patrick Modiano e de Gonçalo M. Tavares, podemos pensar a partir dos efeitos de presença e de ausência observáveis no texto. Enquanto em *Dora Bruder* já demonstramos haver elipses no texto que vão anulando a paisagem da cidade rememorada, como em um

efeito de névoa sob a qual se esconde a cidade de ontem, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, a própria paisagem urbana, a cidade enquanto materialidade, é concebida sob o véu da elipse, aparecendo como lampejos em uma ou outra menção na narrativa. Dessa forma, podemos argumentar que, mesmo relatando um contexto obscuro, Paris, como retratada no romance de Modiano, é uma paisagem positiva, no sentido de ser mais concreta e, por outro lado, Berlim, no romance de Tavares, é concebida como uma paisagem negativa, por causa dos já mencionados efeitos de desrealização.

Para o sociólogo Maurice Halbwachs, as nossas relações de sujeitos com os lugares que habitamos e frequentamos, enquanto grupo social, não são facilmente modificáveis e, por isso, muito de nossa identidade depende dos espaços que ocupamos fisicamente e que nos ocupam afetivamente, ou seja, o espaço para ser paisagem necessita de uma relação dialética, pressupondo intercâmbio de sentidos que se constroem mutuamente. Assim, para o autor de *A memória coletiva*:

Quando um grupo humano vive por muito tempo em um local adaptado a seus hábitos, não apenas a seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens materiais que os objetos exteriores representam para ele. (Halbwachs, 2003, p. 163)

Ou seja, em muito a constituição identitária de um sujeito é relativa ao lugar que lhe cabe no mundo, os afetos, sensações e memórias que essas paisagens engendram. Com isso, os dois romances aqui em questão agenciam a experiência individual e coletiva do sujeito urbano, sobrevivente das grandes tragédias coletivas do séc. XX e do ritmo acelerado de um capitalismo em sucessivas crises. O espaço, portanto, engaja a experiência de mundo desses sujeitos a partir do horizonte delimitador oferecido pela imagem de uma *cidade-prisão* (ou *cidade-campo*, se assim quisermos dizer, considerando o fator alegórico da imagem de Auschwitz que se projeta sobre Paris e Berlim), com a criação de espaços rizomáticos, hostis, excepcionais e opressores no contexto comum de *Dora Bruder* e de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Nesses termos, refletir sobre as paisagens urbanas implica, essencialmente, reconhecer a “condição primordialmente política” (Brandão, 2013, 41) do espaço.

Podemos pensar uma experiência da vida urbana por um viés socioestético, no qual o elemento definidor do espaço urbano vai além da materialidade do conjunto

arquitetônico ou dos projetos urbanísticos que constituem a cidade como espaço concreto. Para isso, é necessário considerar o caráter das relações sociais que se colocam como interposição na relação sujeito-espaço. Nos romances sobre os quais se constrói esta investigação, podemos perceber, nesse sentido, ecos da existência do *flâneur* (por mais avessa que sua existência possa parecer em relação a ideia de uma cidade-prisão), no ato performático do inquirido e da deambulação empreendidos pelo narrador de *Dora Bruder* e por Marius, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*:

Apesar dos sucessivos anúncios do último suspiro do *flâneur*, da sua aparente intempestividade em cidades modernas cujo ritmo e dimensão parecem anular qualquer possibilidade de *flanerie* – ou talvez por causa dessa intempestividade – a verdade é que a figura foi regressando periodicamente ao longo do século XX e até do século XXI. (Fonseca, 2023, p. 124)

Com isso, os romances de Patrick Modiano são povoados de figuras que repercutem a do *flâneur* seja pelo ato da deambulação, seja pelo gesto policialesco de seu olhar inquiridor sobre os espaços e os tipos sociais que circulam pelo ambiente citadino. É necessário, no entanto, reforçar que não afirmamos que estas personagens praticam a *flanerie*, tal como na acepção tradicional do termo. No caso aqui expressado, o que podemos perceber são ecos distantes que põem em choque a vontade de liberdade expressa pela figura do *flâneur* e o cerceamento (oferecido pelo contexto) para a deambulação. Mesmo com essa relação paradoxal entre liberdade e aprisionamento, o caráter investigativo do qual o *flâneur* é investido pode, ainda, ser observado como motivação para a deambulação.

Walter Benjamin diagnostica em Baudelaire uma recusa ao ato de retratar, via descrição, a cidade ou seus habitantes. Assim, “essa recusa coloca-o na posição de ter que evocar sempre a cidade na forma das pessoas que a habitam” (Benjamin, 2021, p. 119). Em sua deambulação pelas ruas de Paris, o narrador de *Dora Bruder* reflete essa prática e evoca a cidade ao mesmo tempo em que investiga quem foi a jovem Dora. Algo parecido, acontece em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, por meio da voz narrativa de Marius que, no processo da busca pelo pai de Hanna, assimila a cidade aos seus habitantes: a sucessão de imagens de deformidades físicas, síndromes genéticas e o estado mental sensivelmente alterado de algumas personagens evocam sentimentos de inadequação típicos da

modernidade, revelando as “crises dessa experiência da cidade que apelam à sua reavaliação” (Fonseca, 2023, p. 126) como espaço público de fruição e de vivências de âmbito social e político. Dessa forma, os problemas de conduta social da humanidade se manifestam fisicamente tendo como *meio* o corpo humano e a própria constituição espacial da cidade para comunicação destes efeitos de sentidos.

#### 4.2 MEMÓRIA E IDENTIDADE

*Dora Bruder* e *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai*, por se tratarem de narrativas de estrato Histórico, colocam-nos diante de importantes questões levantadas sobre a memória, sobre a ficção e sobre a História. Dentre as diversas ferramentas do acervo mnemotécnico criado, ampliado e melhorado no decorrer de milênios, a escrita se destaca como um dos mais eficazes instrumentos de manutenção da memória, capaz de materializar o pensamento humano e perpetuá-lo para as gerações futuras. Com isso, a linguagem, enquanto escrita, dilata o tempo e prolonga indefinidamente a memória.

Nosso tema pede uma reflexão cuidadosa sobre a História e sobre a memória por tratar de eventos definidores em escala global. Isso faz com que confrontemos o problema do testemunho cada vez mais escasso dos sobreviventes, passados 80 anos desde a libertação dos prisioneiros de Auschwitz pelo exército vermelho soviético, em 27 de janeiro de 1945. Os romances escolhidos para compor o *corpus* desta pesquisa não falham ao propor uma tentativa de representação do momento em questão, mesmo afastados por décadas dos eventos ocasionados pelas políticas de extermínio nazistas. Estes romances de Modiano e de Tavares, por lidarem com a memória do conflito, criam um efeito de presentificação da História quase como se o leitor fosse capaz de respirar o “oxigênio da época” (Tavares, 2015, p. 136). Com a escassez de testemunhos se acentuando cada vez mais com o avançar dos anos, a ficção vai assumindo esse lugar, pois “em sua eterna tentativa de captar e entender o passado, o ser humano se vale da linguagem” (Esteves, 2010, p. 17), propondo novas políticas e poéticas da memória através da ficção.

Para Jacques Rancière em *A partilha do sensível*, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado (...) Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (Rancière, 2009, p. 58). Por este viés, podemos pensar a relação destes romances com a História, uma vez que o discurso metaficcional historiográfico,

muito comum na forma assumida pelo romance contemporâneo, lida muito bem com a tarefa de pensar a realidade a partir da representação subjetiva de uma época ou evento mediada pela função poética da linguagem. Podemos, assim, refletir sobre a relação dos nossos objetos com a memória da Ocupação em Paris, dos campos de concentração e da Guerra e suas consequências.

Walter Benjamin atribui à memória a função de preservação e transmissão do passado enquanto experiência histórica. Contudo, ele adota uma postura cética em relação à perspectiva positivista de um tempo linear, progressivo e unidimensional. Para Benjamin, a memória configura-se, principalmente, como um processo mental de reconstrução ativa, que implica a seleção de eventos aos quais são atribuídos significados próprios. No que tange às reminiscências, estas se apresentam como imagens formadas a partir de fragmentos de lembranças. Enquanto a memória pode assumir uma dimensão coletiva, as reminiscências são, por sua natureza, individuais, resultantes da vivência particular do tempo. Como um processo de elaboração pessoal, elas surgem sempre de forma fragmentada, revelando potenciais reinterpretções do material que as constitui. Com isso a relação entre o tempo histórico e a sua versão romanceada nos romances de Modiano e Tavares se confrontam com aquilo que o leitor tem como bagagem, como experiência do seu próprio tempo histórico, de sua condição de ser-no-mundo, em um movimento dialógico em relação a estas narrativas.

Não sendo possível uma verificação da memória em termos de retorno e/ou uma presentificação do passado, resta-nos lidar com as reminiscências que se colocam materialmente para a (re)construção em forma de narrativa dos eventos. Na esteira desse exercício narrativo e memorialístico, o espaço oferece uma forte base de investigação da nossa relação com o tempo, pois “não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura (...) mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade” (Bachelard, 1993, p. 28-29), ou seja, por meio de metáforas espacializadoras que reflitam conceitos como identidade e alteridade na experiência em comum (da cidade) e sua relação com a constituição do sujeito como individualidade.

Se o inconsciente permanece nos locais, como postulado por Bachelard, podemos conjecturar que o espaço produz a identidade por meio da memória da relação afetiva que se mantém com determinados *lugares*, já que “não há memória

coletiva que não aconteça em um contexto espacial” (Halbwachs, 2003, p. 170). Como pensar, desse modo, sobre a memória dos campos de concentração? Qual a relação desta memória com a imagem da metrópole moderna? Essas são questões relevantes que surgem na leitura destes e de outros romances de Modiano e Tavares.

Para Joël Candau, a quem já recorremos anteriormente, “sem a memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece” (Candau, 2023, p. 59-60). Essas linhas nas quais o autor reflete sobre o impacto da memória na formação e na consolidação da identidade de um sujeito podem guiar nossas discussões sobre a relação entre cidade, memória e identidade em *Dora Bruder* e *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, pois estes dois romances trabalham com a tensão que se coloca entre duas necessidades básicas da condição humana: a faculdade de (re)lembrar para elaborar e narrar seus traumas, mas, também, a necessidade de esquecer.

Em *Dora Bruder*, o narrador promove quase que um inquérito policial em torno da questão *quem foi Dora Bruder*, retratando literariamente uma fixação obsessiva em torno do vulto fantasmático de uma jovem de 15 anos, judia, cujo desaparecimento é reportado pelos pais na tarde de 31 de dezembro de 1941, durante os obscuros anos da Ocupação nazista.

Por meio desse trabalho arqueológico do narrador de desencavar documentos policiais, registros civis, recortes de jornal e documentos diversos que, aliados a uma memória topográfica e topofílica de Paris, vão fazendo emergir da escuridão do esquecimento primeiro o nome, depois rosto e, por fim, o destino de Dora, deportada para Auschwitz, juntamente de seu pai, em 18 de setembro de 1942. Com o esforço memorialístico que se produz pelo narrador para restituir a Dora sua identidade, opera-se o mesmo com o narrador, em um movimento auto-constitutivo: assim, o ato de memória que, do presente, lança um olhar ao passado, não busca outra coisa que uma possibilidade de futuro com a consolidação da identidade e do pertencimento. Muito mais que judeu, tal como Dora, o narrador é, sobretudo, parisiense. Sua identidade se funda no e pelo espaço por ele habitado, sua cidade é sua cidadania

Foram obrigadas a usar as estrelas amarelas crianças de nomes poloneses, russos, romenos, que eram tão parisienses que se confundiam com as fachadas dos edifícios, as calçadas, as infinitas nuances de cinza que só se vêem em Paris. Como Dora Bruder, todas

falavam com sotaque parisiense, empregando os termos de gíria que Jean Genet diz corresponderem à ternura melancólica. (Modiano, 2014, p. 131-132)

O caráter de assimilação simbiótica do sujeito com a cidade, como parte da formação identitária, é tematizado em diversos trechos do romance, pois, sobre os deportados de julho de 1942, o narrador dirá que “a lista dos nomes sempre vem acompanhada dos mesmos nomes de ruas” (Modiano, 2014, p. 130). Em uma visita a esses endereços, o narrador de *Dora Bruder* constata a demolição dos edifícios que lá se situavam durante o período da ocupação. Sobre isso o narrador segue: “e os números dos edifícios e os nomes das ruas não correspondem a mais coisa alguma” (Modiano, 2014, p. 130).

Podemos argumentar que a destruição desses espaços de pertencimento caracterizados pelos edifícios, ou seja, lugares íntimos de habitação, tão carregados da identidade de seus habitantes, corresponde a uma tentativa última da marcha do progresso de aniquilar as vítimas, sua memória e sua identidade. Desse modo, temos uma dupla aniquilação, a primeira se dá nos campos de concentração e a segunda, pelo esquecimento institucionalizado.

O esforço narrativo corresponde a uma tentativa, verbalmente elaborada, de uma batalha contra a força implacável do esquecimento. Com isso, o narrador trava um combate solitário contra aquilo que por ele será nomeado como uma “capa espessa de amnésia” (Modiano, 2014, p. 125).

Por meio da rememoração, o sujeito apreende o mundo ao redor operado pelo ordenamento das grandes categorias de tempo e de espaço. Com isso, é capaz de atribuir sentidos a si e ao seu entorno que, de outro modo, não seriam possíveis. Ainda citando Candau:

As falhas de memória, os esquecimentos e as lembranças carregadas de emoção são sempre vinculados a uma consciência que age no presente. Porque a memória organiza "os traços do passado em função dos engajamentos do presente e logo por demandas do futuro", devemos ver nela menos "uma função de conservação automática investida por uma consciência sobreposta" do que um modo essencial da consciência mesma, o que caracteriza a interioridade das condutas. A lembrança não "contém" a consciência, mas a evidencia e manifesta, é "a consciência mesma que experimenta no presente a dimensão de seu passado". (Candau, 2023, p. 63)

Com isso, há uma tomada de consciência do peso do passado na constituição

do presente, ou seja, o conjunto das experiências vividas e apreendidas pelo indivíduo é que alimenta a identidade como formadora do sentido de si mesmo, já que “cada ser humano, de fato, constrói sua identidade no correr do tempo que, simultaneamente, altera-o” (Candau, 2023, p. 60).

Para o filósofo e sociólogo francês Gerard Rabinovitch, “os campos de concentração e de extermínio prefiguram a organização social do mundo segundo os nazistas” (2004, p. 58), ou seja, estabelece espaços de exceção para alocar os vencidos, os inimigos do Estado e os sujeitos de raça inferior, destinados ao extermínio. Dessa forma, cria-se um território que se situa à parte do mundo. Se refletirmos sobre o caráter aniquilador da *Shoah* como o de um absurdo anti-memória e anti-identidade, apreende-se com isso um duplo viés: a *Shoah*, ou holocausto, buscou exterminar primeiramente a identidade individual de cada prisioneiro, atribuindo números em substituição aos seus nomes próprios, depois atribuindo-lhes símbolos como distintivos de categoria (os triângulos de diferentes cores) e, por último, com a atribuição de um espaço apartado do ordenamento jurídico do mundo germânico nazifascista reservado aos seus cidadãos de direito. Feito isso, destruída a identidade dessas pessoas, o que restou foi a destruição última levada a cabo nas câmaras de gás e nos fornos crematórios, impossibilitando permanentemente a faculdade de reconhecimento das vítimas com a destruição de seus corpos.

O romance de Modiano, desse modo, vale-se do espaço urbano para evocar a memória dos ausentes e, com isso restituir, mesmo que minimamente, suas identidades pela via de uma apropriação e ficcionalização de suas experiências, ao se utilizar da memória socialmente disposta sobre a Ocupação, compartilhada por grupos sociais citadinos. Modiano forja um senso de pertencimento e identidade coletiva em *Dora Bruder*, conectando um passado comum a um futuro compartilhado e permeado por uma constante luta contra o esquecimento.

Em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, a relação entre memória, identidade e o espaço urbano se constrói sobre uma base muito mais instável. A desrealização espaço-temporal utilizada como efeito estético do romance nos faz caminhar em um território movediço no que diz respeito à ambientação da narrativa. Com isso, em raros momentos, sabemos que a cidade-palco do drama de Marius e Hanna é Berlim<sup>33</sup>. Porém, mesmo assim, estas raras fagulhas de

---

<sup>33</sup> Berlim é mencionada nominalmente cerca de sete vezes apenas, em toda a extensão do romance, reforçando a ideia de uma anulação do espaço.

reconhecimento do espaço urbano são perturbadas pela incerteza resultante da ausência de marcos arquitetônicos que estabelecem dados para uma precisa identificação da cidade. Além disso, em termos temporais, não há uma demarcação clara do momento histórico ao qual a trama remonta. Podemos pensar nos anos 1950, por se tratar de uma cidade ainda se reconstruindo da quase total obliteração causada pela Guerra, mas podemos, igualmente, pensar em algum momento da década de 1960 (Tavares, 2015, p. 220). O Muro, por sua vez, não é mencionado pela narrativa, mas pode ser pressentido pelo clima de crise com o qual a cidade é retratada.

No que se refere aos problemas relativos aos conceitos de identidade e memória levantados pela trama, podemos pensar em algumas imagens oferecidas pelo romance para refletirmos sobre e, assim, citamos:

(...) — 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 a sua genealogia vinha aqui (Tavares, 2015, p. 175-176)

Este excerto é retirado do capítulo X: *Peso e Música*, e narra a chegada de Marius e Hanna a um edifício em ruínas, guiados pelo Velho Terezin, o morador do quarto homônimo no Hotel de Raffaella e Moebius. Este capítulo mobiliza alguns temas importantes do romance, como por exemplo a insuficiência da escrita, ou mesmo do acervo mnemônico criado pelas sociedades para manter registrada a memória pública. O edifício descrito nesta seção é a ruína decrépita de um arquivo público abandonado. Neste espaço, Marius e Hanna encontram fichas do arquivo contendo números e nomes parciais, vestígios de assentamentos de registro civil perdidos para o esquecimento. Logo, considerando a degradação aparente do espaço físico em conjunto com uma ambientação que transita entre o ominoso anúncio de um perigo imaterial e um comportamento quase esquizofrênico vindo de boa parte das personagens, podemos argumentar em favor de que a desrealização espaço-temporal no romance compete para efeitos de corrosão da memória e de uma verdadeira ação derogatória em relação à identidade. Isso porque temos a materialidade escrita da língua, ou seja, a própria tecnologia responsável pela perpetuação e dilatação da

memória se perdendo e, com isso, apagando os vestígios da existência, da presunção de Direitos, etc., de um sem-número de indivíduos que talvez já não existam mais.

A tensão entre memória e esquecimento pende para o lado do olvido. Marius, Hanna e as outras personagens do romance são seres que vivem presos a um presente incessante. Não têm um passado, ou escondem-no o máximo possível, tal como o faz Marius e não possuem um futuro. A condição de *de-nominados* (Candau, 2023, p. 67) cria instabilidades e flutuações em suas caracterizações identitárias, impossibilitando uma definição assertiva sobre a identidade de personagem x ou y com base em seus nomes.

Há ainda, uma assimilação entre sujeito e espaço. Podemos citar como exemplo o próprio Velho que guia Marius e Hanna às ruínas do arquivo público. Terezin define, no romance, três objetos situados no mundo: o campo de Theresienstadt, o quarto do hotel que é nomeado em referência a este campo e, por último, o Velho que adota esta alcunha referencial a sua condição de interno sobrevivente do campo de Theresienstadt e habitante do quarto homônimo ao campo. A homonímia indica uma assimilação simbiótica entre sujeito e espaço de pertencimento, de memória e de identidade, assim como estabelece uma relação de metonímia das vítimas deste campo específico na caracterização desta personagem que, ainda, pode ser interpretado como um sobrevivente, testemunha e memória viva dos eventos que tiveram lugar em tal campo.

Por último, se em *Dora Bruder* o narrador se vale dos documentos com a chancela de autoridade oficial para (re)recriar a identidade das vítimas apropriando-se delas, de certo modo, com a assimilação que ocorre entre narrador e personagem; em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, os documentos e o espaço já são incapazes de identificar essas pessoas que pereceram e foram exterminadas como inimigas do estado. Há, então, um apelo à memória e à oralidade como forma de manutenção e propagação de uma narrativa capaz de dar conta da história do povo judeu e da *Shoah* que, no romance, aparece sob a forma d'Os Séculos XX (Tavares, 2015, p. 186), personagens que se confinam ao âmbito apenas de menções passageiras, mas que delineiam a “transmissão de um capital de lembranças e esquecimentos” (Candau, 2023, p. 106) na dinâmica social da construção e manutenção da memória e da identidade.

Esses homens deveriam memorizar toda a história judaica no século XX e transmiti-la a outros para que fizessem o mesmo, criando-se, assim, uma rede de

narrativas orais pormenorizadas que dessem conta dos seguintes elementos:

Os sete "Séculos XX" memorizaram a planta dos Campos – são capazes de os desenhar em qualquer altura; memorizaram a localização e as medidas 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)

Neste excerto, podemos perceber a orientação espacial para qual se volta o tipo de memória descrito pela narração e como a identidade do sobrevivente se manifesta na necessidade do testemunho e da perpetuação deste testemunho. Além disso, quando a escrita falha em preservar os registros que comprovam documentalmente a existência de alguém, em especial daqueles a quem o direito à existência é negado pela tirania, é aí que a oralidade assume o seu papel de dar testemunho do outro, estabelecendo relações de alteridade pela identificação e pelo reconhecimento do estatuto de cidadania próprio de cada indivíduo perante o mundo. Com isso, é necessário refletir sobre nossa relação com a memória os dispositivos de exteriorização e extensão, parte daquilo que denominamos como acervo mnemotécnico:

Em hebreu, o verbo *zekher* significa ao mesmo tempo “gravar” e “recordar-se”. A tradição escrita vai facilitar o trabalho dos portadores, guardiões e difusores da memória. Os primeiros memoriais consagrados ao Holocausto não foram monumentos, mas narrativas, os *Yiskor Bucher*, ou livros da lembrança, que contam a vida e a destruição da comunidade judaica. O objetivo era o de transformar o lugar de leitura em um espaço comemorativo, resposta à “síndrome da tumba ausente”, que exercerá um papel importante como recurso identitário. (Candau, 2023, p. 107)

Essa conexão entre gravar e recordar-se, expressa no verbo hebraico *zekher*, como aponta Candau, evidencia como recordar e registrar são ideias profundamente entrelaçadas na tradição hebraica, remetendo, inclusive, a Walter Benjamin, para quem a memória é um processo ativo de resgate do passado, uma construção mental que atribui sentido ao tempo histórico. Isso reforça a noção de que escrever não é apenas registrar informações, mas também criar um vínculo essencial com a lembrança enquanto identidade. Dessa forma, a narração transmite testemunhos e,

assim como o arquivo escrito, atua mobilizando a linguagem e contribuindo para a presentificação e materialização de uma memória ativa e dinâmica em relação ao passado. A escrita, enquanto método de armazenamento da memória, não exclui a oralidade nesse processo; pelo contrário, complementa-a como um elo fundamental na produção e socialização da memória para a coletividade.

As formas de organização do tempo, então, podem fornecer um importante instrumento para a análise desses romances, uma vez que a memória assume seu caráter narrativo a partir de mecanismos discursivos que presentificam o passado, tal como a analepse. Em *Dora Bruder*, esses efeitos são mais perceptíveis pelas inserções de memórias do narrador, bem como por inserções de documentos que servem como ferramentas evocativas para intercalar passado e presente. Em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, o uso de analepses como recurso de organização temporal é mais discreto, reservando-se apenas a algumas memórias e sonhos surreais de Marius. Vejamos um exemplo do uso da analepse em *Dora Bruder*:

Há dois anos encontrei por acaso, numa livraria do cais, a última carta de um homem que partiu no comboio de 22 de junho, junto com Claudette Bloch, Josette Delimal, Tamara Isserlis, Hena, Annette, a amiga de Jean Jausion...

A carta estava à venda, como qualquer autógrafo, o que quer dizer que o destinatário dela e seus familiares também estavam desaparecidos. Uma folha de papel muito fina, coberta dos dois lados com uma letra minúscula. Foi escrito do campo de Drancy por um certo Robert Tartakovsky. Soube que nasceu em Odessa, em 24 de novembro de 1902, e que manteve uma coluna de arte no jornal *L'Illustration*, antes da guerra. Transcrevo sua carta, nesta quarta-feira, 29 de janeiro de 1997, já passados cinquenta anos. (Modiano, 2014, p. 115)

A partir do episódio de uma carta encontrada à venda há dois anos, o narrador, situado temporalmente em 1997, além de fazer essa digressão temporal, transcreve, no romance, a carta de Tartakovsky nas páginas seguintes, em mais um movimento de apropriação da escrita de um outro como traços compositivos da própria escrita, fazendo com que o romance opere uma progressão da trama. Há, portanto, um constante movimento de ir e vir em *Dora Bruder*. Assim, um retrato do passado vai se moldando a partir desses documentos, que aparecem juntamente com as lembranças do narrador, nas idas e voltas entre diferentes temporalidades. Por meio desse dispositivo narrativo, surgem, ainda, sob o filtro dos gêneros biográfico e

autobiográfico, elementos próprios da juventude do narrador, enquanto autor-criador, e da vida familiar deste, os quais, para efeitos desta pesquisa, nos furtamos de analisar, para não incorrer nas armadilhas de uma leitura pelo viés da autoficção.

Em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, por sua vez, os movimentos de analepse servem para inserir pequenas narrativas que relatam memórias de Marius, como, por exemplo, a que pode ser encontrada no capítulo IV, episódio 4 – A Mão, onde podemos ler o seguinte:

(...) naquele momento Hanna apertar com força a sua mão como tantas vezes fazia passando-lhe o calor do corpo talvez também tivesse tido influência nisso lembrou-se então de um episódio que vivera há alguns anos, episódio que ainda hoje por vezes entrava nos seus pesadelos.

Num café com mesas ao ar livre, Marius sentara-se e fora servido por um homem, jovem, de óptimo aspecto (...) (Tavares, 2015, p. 78)

Os dois romances, cada um a seu modo, concebem maneiras próprias de lidar com a história e a com memória, recorrendo à diferentes abordagens para dar conta de uma necessidade cada vez maior exigida pela própria forma que o romance contemporâneo tem assumido. Ou seja, a necessidade de ser uma ficção de base histórica, autoconsciente de sua atitude ficcional diante da História como discurso científico, documentado e passível de reinterpretações, que dá voz à diferentes versões dos mesmos fatos pela via da contestação e excentricidade. Com isso, pela via da memória, o sujeito comum emerge da massa impessoal e homogeneizada da modernidade urbana, ganhando contornos de uma identidade dotada de uma voz própria. Assim, as imagens literárias, pensadas nestes romances como retratos da cidade, definem a politicidade de cada narrativa, isso se levarmos em conta que a ficção não é meramente um espelho da realidade, mas parte do processo pelo qual a arte reflete sobre a construção da própria realidade pela presentificação dos eventos narrados. Desse modo, podemos vislumbrar as conexões entre *espaço* e *identidade*, sobretudo no contexto da literatura como objeto cultural:

‘Todas as identidades são estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos’.

O ‘espaço da identidade’, sem dúvida, é marcado não penas por convergência de interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também por divergência, isolamento, conflito e embate. Se, como o espaço, toda identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade, seu principal predicado é

intrinsecamente político. 'Espaço de identificações pode ser entendido, genericamente, como sinônimo de cultura. (Brandão, 2013, p. 31)

O texto de Luis Alberto Brandão enfatiza que as identidades não são elementos estanques e isolados, mas que se formam por meio de relações atravessadas pelo conflito com *outro*, envolvendo tanto convergências de interesses em comum e valores compartilhados, quanto compreendendo as divergências próprias dessa interação. Por isso, o conceito de *espaço de identificação* pode ser compreendido como sinônimo de cultura por destacar o caráter político desse processo de intercâmbio entre o *eu* e o *outro* na construção identitária. Em *Dora Bruder*, esse processo acontece mediado pelas ruas do XVIII<sup>e</sup> *Arrondissement*, sobretudo na circunscrição do *Quartier Clignancourt*, onde os eventos do romance se situam. Desse modo, temos sujeitos que se fixam melhor enquanto imagem identificável, tanto o narrador, quanto Dora. Mesmo sendo pessoas cuja existência se faz ficcionalizada, “pessoas que não deixam vestígios de si. Praticamente anônimas. Não podemos separá-las de certas ruas de Paris, de certas paisagens de subúrbio” (Modiano, 2014, p. 25). Ou seja, em um âmbito geral, suas existências acontecem em função do espaço e como parte da cultura e da memória da metrópole que, por assim dizer, os absorve. Já em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, essa conexão com a paisagem urbana é tão profunda que a identidade se torna cada vez mais volátil à medida que o romance avança, até que a cidade (desrealizada) engolfa qualquer vestígio de individualidade, dissolvendo-a na massa de seus habitantes, como podemos observar que “Marius sentiu-se estranhamente bem, sentiu uma leveza enorme, um **apagamento individual** que o punha tão eufórico que tinha vontade de gritar” (Tavares, 2015, p. 234 – **grifo nosso**). Ou seja, quanto mais indeterminado o espaço, mais indeterminada é a identidade, a noção de sujeito, de ser. E, assim, forma-se a visão de modernidade e contemporaneidade proposta pelos romances de Modiano e de Tavares.

## CONCLUSÃO

Ao ampararem-se em uma rede dialógica ampla, os dois romances *Dora Bruder* (1997/2014) e *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2014/2015) sugerem a ideia de um rizoma, como já vimos, que se abre em diferentes discursos para construir o espaço físico, ou seja, a paisagem urbana das cidades de Paris e Berlim e, também, para construir a ambientação com diferentes citações, indo de Baudelaire a Orwell, de Kafka a Fritz Lang, apropriando-se dos modelos deixados pelos seus antecessores, cuja influência é claramente observável. Dessa forma, os dois romances convergem nesse sentido para pontos em comum. Além do teor dialógico, estes romances de Modiano e de Tavares são capazes de mobilizar diferentes gêneros. Se, para Bakhtin (1998, p. 398) o romance é um gênero discursivo cuja ossatura é ainda muito maleável e cujas possibilidades plásticas ainda estão longe de serem consolidadas, podemos perceber que a intergenericidade própria desses romances é agenciada para compor um mosaico de citações explícitas e cifradas que buscam legitimar essas obras como parte de um cânon europeu, contemporâneo, que se insere na tradição moderna das narrativas sobre a metrópole.

Ou seja, em *Dora Bruder*, o diálogo proposto com Baudelaire e Poe nos posiciona diante de uma narrativa essencialmente urbana que remete ao romance policial, transitando pela biografia, autobiografia e/ou romance reportagem (se formos um pouco as analogias), revendo documentos policiais, autos processuais transcritos e fotografias transpostas pela ecfrase imagem-texto. Em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, o diálogo proposto com outras obras produz uma narrativa que é capaz de se situar no estranho lugar entre o romance de cavalaria, típico dos primórdios da literatura portuguesa, e da narrativa eletrônica dos jogos virtuais (Jacoto, 2020, p.10). Ambos os romances se comportam como objetos estéticos que dialogam com outras obras, gêneros e mesmo com a História, dando vazão a um discurso polifônico nos quais se entrecruzam diversas vozes que simulam o ambiente urbano próprio da metrópole contemporânea, ou seja, caótico e aparentemente desorganizado, sempre entre a memória do passado e a necessidade de esquecimento.

Com isso, o *corpus* deste trabalho sugere dois modos diferentes de se *estar* no espaço urbano. Em *Dora Bruder*, há uma relação topofílica do narrador com as ruas

de Paris; por outro lado, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, há uma relação de esvaziamento da relação entre sujeito e espaço, que reflete na forma como as personagens são concebidas. Podemos perceber, com isso que há:

A imposição de um imaginário onde a cidade não cumpre mais o papel de doadora de sentidos para a vida social está levando ao seu desencantamento como lugar das práticas da cidadania, cujo desdobramento é o empobrecimento do imaginário urbano que passa a reduzir a cidade a uma topografia, lugar de caça de “oportunidades” de conquista de mais-valias narcísicas, seja de ordem material, seja de ordem simbólica. (Kuster; Pechman, 2007, p. 601)

Dessa forma, em termos de estética, é possível concluir que *Dora Bruder* é um romance essencialmente contemporâneo em sua forma, mas que recorre a uma *aura* da cidade moderna, uma vez que expressa uma relação topofílica mesmo tratando de um assunto tão pesado como o da *Shoah*. Por outro lado, *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* reflete a desagregação e a fragmentação modernas em sua forma e seu conteúdo, (sem, no entanto, ser um romance modernista) com uma narração entrecortada com flutuações entre diferentes vozes narrativas e mesmo a anulação parcial da instância narradora e de marcadores espaciais, evidenciando uma espécie de *topofobia*. No entanto, como obras de diferentes momentos da contemporaneidade, ambas lidam com a espacialização de maneira muito mais efetiva do que com a historicidade enquanto dimensão temporal.

Auschwitz é inegavelmente uma mancha, uma das tantas, que se avoluma na História recente do Ocidente, produto de teorias racistas e das incontáveis crises do capitalismo. Para Adorno, “Auschwitz demonstrou de modo irrefutável o fracasso da cultura” (Adorno, 2009, p. 303), pondo-nos diante de um espelho negativo daquilo que nos constitui como sociedade. Passados oitenta anos do fim da II Guerra Mundial, muito tem sido produzido sobre a experiência concentracionária, em termos de literatura e cinema. Nossos objetos de estudo são, muito claramente, concebidos sob o signo de uma arte engajada que se propõe como reflexão da História por meio da ficção. Walter Benjamin, em sua *XIV Tese sobre o conceito de história*, reconhece que “a História é objeto de uma construção cujo lugar é construído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)” (Benjamin, 2018, p. 18). Nos romances de Modiano e de Tavares aqui em estudo, pudemos perceber que o tempo, como já demonstramos, é eivado de um presente que não cessa. O

tempo do trauma, circular e incessante, não é outra coisa senão o próprio tempo histórico, construído por meio da linguagem, reelaborado pela narração que insere o passado no presente pela verbalização (Freud, 2010) que lhe confere forma e conteúdo. Ou seja, conforme o raciocínio Benjaminiano: um constructo pleno de um Agora ininterrupto cuja função é refletir sobre si mesmo.

Ao longo dos capítulos anteriores, partimos da conjectura de que em *Dora Bruder* existe uma linguagem voltada para uma estética impressionista, enquanto em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* opera sob uma estética neo-expressionista. Esta questão, aventada desde o início de nossas considerações sobre estes romances, provou-se verdadeira: por meio das citações do romance de Modiano, foi possível perceber e compreender como essa relação com o impressionismo ocorre em *Dora Bruder*, a partir da mobilização das percepções do narrador sobre o espaço, e como sua interioridade, seus sentimentos marcam a fugacidade do momento e dos lugares retratados. No romance de Tavares, por sua vez, por meio da inserção de fotogramas extraídos de grandes clássicos do cinema expressionista, buscamos legitimar nossa inferência inicial, estabelecendo uma relação entre tal romance com os filmes de Fritz Lang e Robert Wiene a partir de elementos visuais que lembram, em muito, a ambientação do romance do autor português. De modo geral, a totalidade do *corpus* deste trabalho remonta a uma influência desses filmes em maior ou menor grau. Em *Dora Bruder*, apesar da escrita impressionista de Modiano, há um diálogo declarado com os *film noir* (continuadores legítimos do expressionismo alemão) o que situa este romance em uma mesma linhagem a qual pertence o romance de Tavares em termos de intermedialidades, pelo menos.

Nossa segunda questão, a de que as cidades de Paris e Berlim são pensadas por estas narrativas como extensões tempo-espaciais dos Campos de concentração, também puderam ser verificadas com a leitura atenta dos romances, inclusive em termos de uma cidade-prisão (Modiano, 2014) como pode ser observado tanto em *Dora Bruder* quanto no romance de Gonçalo M. Tavares. Assim, como demonstra Giorgio Agamben, o campo de concentração surge como paradigma da modernidade e pode ser percebido na constituição de diversos espaços reais – e, também ficcionais.

A terceira questão por nós levantada, a de que as identidades se constroem nesses romances em função da espacialidade e da relação sujeito-cidade, pode ser constatada na forma como as narrações acontecem, como buscamos demonstrar no

Capítulo IV desta dissertação, no qual buscamos traçar vetores de comparação entre os romances. Por fim, a nossa hipótese que relaciona todas as questões anteriores e corrobora para a ideia de que a paisagem urbana se constitui como elemento alegórico para a identidade e a memória também se verificou verdadeira, sendo possível observar como as personagens se constroem nos romances em função do espaço e como este espaço expressa a memória da *Shoah* e das vítimas, sugerindo uma simbiose que liga indissociavelmente as personagens e as paisagens urbanas. Dora Bruder e Hanna, como personagens, podem possuir muito em comum: um mesmo pertencimento étnico, duplamente ilegais diante do seu contexto, inimigas do Estado, vítimas em diferentes graus. Essas presenças espectrais nos romances de Modiano e de Tavares podem ser percebidas como pequenos lampejos, pequenas faíscas de positividade em um ambiente obscurecido pela sombra do nazismo que ocupa Paris e Berlim nestes romances. Assim, mesmo que as identidades dessas jovens sejam pensadas a partir de uma assimilação com a dos narradores dos romances em que habitam, podemos perceber pequenos lampejos de positividade em um mundo marcado pelo totalitarismo, pelo absurdo das relações humanas e, sobretudo, pela extrema indeterminação causadas pela violência e opressão como ferramentas de um Estado que esmaga a divergência.

Resumidamente, podemos destacar como resultados obtidos os fatos de que, no romance de Tavares, a cidade é imaginada como um esqueleto descarnado, um espaço distópico e semidestruído, com ambientes íntimos e públicos que evocam o terror e o perigo constantemente. Desse modo, Berlim representa uma paisagem do medo (Tuan, 2005) na qual a experiência da alteridade representa um risco em potencial, visto que a paisagem humana da cidade se apresenta tão problemática quanto o espaço ao redor. Além disso, o espaço físico se compõe de maneira a lembrar a estética do expressionismo alemão, cujos cenários eram elaborados com ângulos afiados, apelando sempre a tons escuros para compor a ambientação ominosa das paisagens urbanas e, dessa maneira, dizendo mais sobre a psicologia das personagens do que sobre o espaço *per se*. A experiência da cidade é, por isso, uma experiência que se dá no campo socioestético, uma vez que a fisicalidade dos espaços dita as relações sociais estabelecidas em um ambiente desorientador. Por outro lado, o romance de Modiano, que pretende criar um *still* fotográfico de Paris durante os anos da Ocupação nazista (1940-1944), cunha um retrato impressionista da cidade em dois tempos, o ontem (tempo narrado) e o hoje (tempo da narração).

Portanto, ao procurar os rastros e restos documentais, o narrador percorre as ruas de Paris relembando sua juventude enquanto remonta a história do desaparecimento de Dora Bruder, passando por edificações cujos usos se modificaram ou que simplesmente foram demolidas para dar lugar ao progresso e a novidade. Ao equiparar os judeus parisienses com as fachadas das edificações e seus múltiplos tons de cor, todos eles tão parisienses como esses prédios (Modiano, 2014), o narrador aproxima a cidade das pessoas de maneira a fundi-los em uma massa simbiótica, pois recordar essas pessoas é evocar as ruas e bairros pelos quais transitaram, as casas que habitaram, as escolas que frequentaram antes do extermínio nos *lager* do III Reich, promovendo, assim, uma (re)historicização das vítimas, resgatando-as do esquecimento, ao mesmo tempo em que reconstrói mental e verbalmente a cidade tal como foi no passado. Sendo assim, a sombra da *Shoah*, que paira como ameaça em *Dora Bruder* e como lembrança em *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai*, é uma possibilidade real que, como eco do tempo histórico vivo e dinâmico, ainda oferece ameaça ao frágil edifício democrático.

Isto posto, podemos considerar que estes romances apresentam uma abordagem essencialmente espacial, compondo uma poética fundamentalmente urbana e marcada pelo pertencimento ao seu próprio tempo histórico, que passa em análise os traumas históricos que permeiam a memória coletiva dando voz às versões outras da História. Desse modo, podemos nos voltar, mais uma vez, para nossa hipótese de que, nestas obras literárias, a cidade é pensada como uma abertura máxima, espaço essencialmente público que, simultaneamente, se configura como uma extensão territorial e temporal dos campos de concentração, constrangendo seus habitantes a uma vida sob constante insegurança e desorientação, desempenhando um papel paradoxal em suas constituições identitárias. Esses paradoxos podem ser observados no romance de Tavares de maneira mais clara, uma vez que, frente às ruas destruídas e ocupadas por pessoas em um estado mental de perene confusão, o único abrigo possível aos perigos só pode ser encontrado em um hotel cujos quartos são nomeados e não numerados, que evocam, cada um, um campo de extermínio diferente, dando nome e forma à aterradora memória de Auschwitz, Theresienstadt, Dachau, Treblinka, entre outros tantos campos de extermínio distribuídos em uma complicada arquitetura labiríntica. No romance de Modiano, por sua vez, esses quartos de hotel aparecem como abrigo de uma geração sitiada pelos ocupantes germânicos e sob o constante risco de deportação. Em suma, na Paris rememorada

de Modiano, diferente da Berlim ficcional de Tavares, não há abrigos minimamente eficazes onde se esconder. Com sua linguagem simples e direta, o retrato que se constrói de Dora é, ao mesmo tempo, dela e da cidade em que viveu até seus quinze anos, quando fora deportada para Polônia. Do mesmo modo, a imagem da cidade é, simultaneamente, a de uma paisagem do medo, mas, também, de uma cidade que se desenha sob uma cartografia afetiva, cujas ruas, praças, bulevares são nomeados com um misto de afetos conflitantes pelo narrador. Em conclusão, uma imagem literária do espaço urbano vai emergindo dos conflitos que movem as tramas, bem como pelos labirintos da memória, percorridos por meio de rastros e restos do passado em suas diversas materialidades reelaboradas pela arte.

Ainda como resultados desta dissertação, foi possível constatar que as relações de dialogismo, por meio de citações diretas ou indiretas levantadas nos romances, possuem uma função estrutural na composição da trama. Muito além de referenciação irônica/paródica ou não de outros textos, essas citações servem para ajudar a compor a ambientação e colocar em movimento uma dimensão lúdica destas narrativas que funcionam como jogos investigativos nos quais o leitor é chamado a uma participação ativa com a construção de seu próprio percurso de leitura, um itinerário, simulando a ideia de travessia e caminhada que motiva as personagens de ambas as narrativas.

Os resultados obtidos com esta pesquisa buscaram propor um diálogo entre a obra de Patrick Modiano e Gonçalo M. Tavares, dois escritores europeus que em sua obra pensam a contemporaneidade, seus problemas, a memória de eventos traumáticos a que refletem e elaboram, e, sobretudo, acerca da identidade como capacidade de reconhecimento de um *eu* diante do mundo em uma realidade sombria ao entorno. A possibilidade comparatista revelou muito mais semelhanças do que o esperado, sendo um método importante para uma compreensão dos romances. É necessário, no entanto, pensar de forma mais aprofundada nos contextos de produção e circulação de cada romance e nas possibilidades de leitura a partir daí, refletindo sobre a circulação e recepção destas narrativas em um momento no qual poderemos, talvez, ampliar os resultados obtidos para além da descrição e da comparação aqui realizadas.

Assim, se toda leitura pressupõe uma relação de alteridade entre um sujeito que se coloca diante de uma narrativa em constante diálogo com este texto, seu autor e suas personagens, portanto, peço a permissão para quebrar os protocolos

acadêmicos e voltar a um posicionamento de *autor-sujeito* deste estudo e expressar as minhas considerações finais como leitor e como estudioso da obra de Patrick Modiano e Gonçalo M. Tavares. Escrever essa dissertação foi um trabalho que transitou entre o obscuro da memória da *Shoah* e a luminosidade da descoberta. Houve dificuldades consideráveis durante o processo de composição desta dissertação, uma vez que há muito o que ser dito e pouco tempo e insuficiente espaço para dizê-lo. Outra razão ainda é a impossibilidade de ler tudo aquilo que julgo necessário para falar sobre a questão espacial, e outras, que podem ser percebidas nos romances de Modiano e Tavares. Escrever esta dissertação, por fim, implicou uma complicada tarefa de muitas e muitas vezes, ignorar reflexões que abriam outras portas de leitura e interpretação, tal como sugere a imagem dos rizomas de Deleuze. Essas possibilidades de abertura ficarão em suspenso para serem resolvidas em algum momento futuro, mas não sem deixá-las com o pesar de quem tem que escolher apenas o essencial.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Dialética Negativa**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Quel che resta di Auschwitz**. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. Tradução de Iraci D. Poletti. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.
- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.
- AGAMBEN, Giorgio. **Quando a casa queima**. Sobre o dialeto do pensamento. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um ensaio sobre a banalidade do mal**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- ARNAUT, Ana Paula. A Insólita Construção da Personagem Post-Modernista. **Revista Abusões**, v. 3, no. 3, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoos/article/view/26284/19325> acesso: agosto de 2024.
- ARNAUT, Ana Paula. Do Pós-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. In.: **Revista de Estudos Literários**, Coimbra:v volume 8, 2018, 19-44p. disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/6168> acesso em outubro de 2022.
- BACHELARD, Gastón. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In. BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. Tradução de Aurora Bernardini et. al. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 397-428.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução de Paulo Bezerra.

São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e política**: ensaios sobre Literatura e história da cultura. Tradução Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Imagens do pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: infância berlinense: 1900. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**: vol. I. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**: vol. II. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**: vol. III. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Linguagem Tradução Literatura**: [filosofia, teoria e crítica]. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2021a.

BENJAMIN, Walter. **Estética e Sociologia da Arte**. Tradução de João Barrento. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021b.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERQUE, Augustin. **O Pensamento-paisagem**. Tradução de Vladimir Bartalini, Camila Gomes Sant'anna. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2023.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**. São Paulo: Edusp, 2022.

- BORGES, Jorge Luís. Kafka e seus precursores. In.: BORGES, Jorge Luís. **Outras Inquisições**. Tradução de David Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 127-130.
- BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva; Belo horizonte: FAPEMIG, 2013.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Laura Barbosa. **Itinerários Identitários em *Voyage de Noces e Dora Bruder, de Patrick Modiano***. Dissertação (Mestrado em letras) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 89p., 2008. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=123873](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=123873) acesso em: fevereiro de 2024.
- CAMPOS, Laura Barbosa. **Memória e espaço autobiográfico em Patrick Modiano**. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 156p., 2013 Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/8184> acesso em: julho de 2024.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2023.
- CANDIDO, Antonio; et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CARVALHO, Ilana Goldfeld. **Patrick Modiano: a cartografia de um autor, a escrita de uma cidade**. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 125p., 2018. Disponível em : <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/34844/34844.PDF> Acesso: novembro de 2023.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In.: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 83-108p., 2013.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Coordenação de tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Editoria Oficina Raquel, 2013.
- COUTO, José Geraldo. Breve Histórico dos Movimentos Cinematográficos, In.: FALCÃO, Antônio Rebouças; BRUZZO, Cristina (orgs.) **Coletânea lições com cinema**. São Paulo: FDE, p 35-51

COULANGES, Fustel de. **A Cidade Antiga**: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia Antiga e Roma. Tradução de Edson Bini. 4 ed. São Paulo/Bauru: Edipro, 2009.

DÄLLENBACH, Lucien. **The mirror in the text**. Translated by Jeremy Whiteley and Emma Hughes. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

DANZIGER, Leila. Shoah ou holocausto: a aporia dos nomes. **Arquivo Maaravi**. Belo Horizonte, vol. 1, n. 1, out., 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/13903> acesso: janeiro de 2024.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EPP, Marla Rose. **Les Chercheurs D'histoire**: The Historical Investigator In The Contemporary French Novel. Dissertation (Doctor of Philosophy). University of Pennsylvania, Philadelphia, 224 p. 2018. Disponível em <https://repository.upenn.edu/handle/20.500.14332/29863> Consultado em agosto de 2024.

ERLICH, Michel. Memórias para a (in)diferença: reflexões sobre a possibilidade de usos éticos do passado da Shoah. **Revista de História da UEG**, s/l, vol. 9, nº 1, p. e-912010. Jan./jun. 2020. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/9441/7364> acesso: janeiro de 2024.

EWALD, Felipe Grüne. Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e movência. **Nau Literária - Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, Porto Alegre, vol. 04, nº 02, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5994> acesso em março de 2023.

ESTEVES, Antônio. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: EDUNESP, 2010.

FERNANDES, Natanael Peres. **A vibração da paisagem e a nova ci(vili)dade em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares**. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). São Paulo, 143p. 2021. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-10012022-202106/publico/2021\\_NatanaelPeresFernandes\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-10012022-202106/publico/2021_NatanaelPeresFernandes_VCorr.pdf) acesso: dezembro de 2023.

FREUD, Sigmund. **Recordar, repetir, elaborar**. In.: FREUD, Sigmund. Obras Completas, vol. 10. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FILHO, Oziris Borges. O espaço da narração e o espaço da narrativa. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, 37(3), 341-347p., set./dez. 2008. Disponível em: <http://oziris.pro.br/enviados/2012419115012.pdf> acesso: novembro de 2023.

FILHO, Oziris Borges. Bakhtin e o cronotopo: uma análise crítica. **InterteXto**, Uberlândia, v. 4, nº 2, 50-60p. 2011. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/200> acesso em: novembro de 2023.

FILHO, Oziris Borges. Espaço e Literatura: introdução à toponímia. In.: **XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, interações, Convergências**, São Paulo, 2008. Disponível em: [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS\\_FILHO.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf) acesso: novembro de 2024.

FONSECA, Nuno. Fisiologias do flâneur: panorâmicas sobre a experiência estética da cidade. In.: CONCEIÇÃO N, FONSECA N. **Planos de Pormenor: Leituras críticas sobre a experiência da cidade**. Lisboa: V. N. Famalicão: IFILNOVA/Húmus. 2023. p. 103-128 doi: 10.34619/ltzu-wtr4 disponível em: <https://novaresearch.unl.pt/en/publications/fisiologias-do-fl%C3%A2neur-panor%C3%A2micas-sobre-a-experi%C3%A2ncia-est%C3%A2tica-d> acesso: 08/2024.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michael. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. Organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, Aura e Rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GIDDENS, Anthony. **The consequences of modernity**. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991. (Edição eletrônica em Epub).
- GIDDENS, Anthony; BEACK, Ulrich; LASH, Scott. **Modernização reflexiva**: política, tradição e estética na ordem social moderna. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**: quatro ensaios de iconografia política. Tradução de Federico Carotti; Joana Angélica d'Ávila Melo; Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centrauro, 2003.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução de T. L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JACOTO, Lilian. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. **Colóquio/Letras**, nº 203, 2020, 9-20p.
- JAMESON, Frederic. **Postmodernism**, or, the cultural logic of late capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.
- KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução de Modesto Carone. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. **O veredicto / Na colônia penal**. Tradução de Modesto Carone. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KERTÉSZ, Imre. **A língua exilada**. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KRAMER, Sonia. **Ruína, Tempo Vivo e Holocausto**: a potência da memória em Walter Benjamin. Trabalho apresentado no III Seminário Internacional Políticas de La Memoria. Recordando a Walter Benjamin. Buenos Aires, 28, 29 y 30 de octubre 2010. Disponível em: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-14/kramer\\_mesa\\_14.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-14/kramer_mesa_14.pdf) Consultado em 03/2024.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo; DE BENEDETTI, Leonardo. **Assim foi Auschwitz**: testemunhos 1945-1986. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEVI, Primo. **A assimetria e a vida**: artigos e ensaios 1955-1987. Tradução de Marco Belponti. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de João Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2009.

LUKÁCS, György. **Saggi sul realismo**. Traduzioni di M. e A. Brelich. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1976.

MODIANO, Patrick. **Livret de famille**. Paris: Édition Gallimard, 1977.

MODIANO, Patrick. **Dora Bruder**. Paris: Édition Gallimard, 1997.

MODIANO, Patrick. **Accident nocturne**. Paris: Édition Gallimard, 2003.

MODIANO, Patrick. **Uma rua de Roma**. Tradução de Herbert Daniel e Cláudio Mesquita. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MODIANO, Patrick. **Dora Bruder**. Tradução de Márcia Cavalcanti Ribas Vieira. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MODIANO, Patrick. **Ronda da noite**. Tradução de Herbert Daniel e Cláudio Mesquita. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MODIANO, Patrick. **Remissão da pena**. Tradução de Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MODIANO, Patrick. **Primavera de cão**. Tradução de Tradução de Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MODIANO, Patrick. **Flores da ruína**. Tradução de Maria de Fátima Oliva do Coutto.

Rio de Janeiro: Record, 2015.

MODIANO, Patrick. **Cena de um Crime**. Tradução de Ivone Benedetti. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2023.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: História, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações na literatura do século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

POCH VIOLAN, Esteve. París como palimpsesto memorial en Georges Perec y Patrick Modiano. **Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada**, [S. l.], n. 42, p. 109–127, 2024. DOI: 10.26754/ojs\_tropelias/tropelias.20244210174. Disponível em: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/10174>. Acesso em: agosto/2024.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RABINOVITCH, Gérard. **Schoá**: Sepultos nas nuvens. Tradução de Fany Kon e J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org./Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da história**: ensaio de poética do saber. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo (1950-2010)**. (Edição digital Kindle). Lisboa: Caminho, 2012.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2021.

ROMMEL, Leonardo von Pfeil. A memória do holocausto em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares. **Navegações**, Porto Alegre, vol. 13, nº. 2, 1-9p. 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/navegacoes/article/view/35976> acesso: junho de 2023.

RICOEUR, Paul. **The symbolism of evil**. Translated by Emerson Buchanan. Boston:

Beacon Press, 1972.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SCHØLLHAMMER, Karl. Erik. Regimes Representativos da Modernidade. **Revista Léguas e Meia**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 20–34, 2017. DOI: 10.13102/lm.v1i1.1672.

Disponível em: <https://ojs3.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/1672> Acesso em: 08/2024.

SCHDMITT, Carl. **O nomos da Terra no direito das gentes do *jus publicum europaeum***. Tradução de Alexandre Franco de Sá, et al. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma, In.: **Pro-Posições**, Campinas-SP, vol., 13, n. 3 (39) –, 135-153p. Set./Dez. 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura da Shoah no Brasil. **Arquivo Maaravi**, Belo Horizonte, vol. 1, nº 1, 123-135p., 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/13908> acesso em março de 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: Escrituras híbridas das catástrofes. **Gragoatá**, Niterói, n. 24, p. 101-117, 1 sem. 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. **Remate de Males**, Campinas, vol. 26, n. 1, 31-45p. 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636053> acesso em: março de 2023.

SILVA JÚNIOR, Antônio Martins da. O político, o físico e o psicológico: as diferentes espacialidades urbanas em Uma menina está perdida em seu século à procura do pai, de Gonçalo M. Tavares. In: FIORIN, Juan Ferreira; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues; PEREIRA, Vinícius Carvalho (Org.). **Literatura em movimento**: ocupações do espaço físico e digital. 1 ed. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2023, p. 7-18. Disponível em [https://www.tradicaoplanalto.com.br/files/ugd/5aa373\\_ebce978972354831badae521de83d93c.pdf](https://www.tradicaoplanalto.com.br/files/ugd/5aa373_ebce978972354831badae521de83d93c.pdf) acesso em: agosto/2024

SILVA JÚNIOR, Antônio Martins da. Espaço, Memória e Alteridade em Dora Bruder, de Patrick Modiano. In.: RODRIGUES, Hermano de França (Org.); et. Alii; **Das queixas narcísicas aos ludíbrios thanáticos: a doença - e seus hóspedes - convulsionam a Literatura**. 1 ed. João Pessoa: LIGEPSI, 2023, v. 1, p. 18-26. Disponível

em: <http://https://drive.google.com/drive/folders/1aDBVIXkLt4CCIUyM2EHySzBvHU4TRcbG> Acesso: Agosto/2024

SILVA JÚNIOR, Antônio Martins da; DIAS, Ellen Mariany da Silva. Entre ruínas e abismos: a Memória do Holocausto e a metrópole moderna pelos olhares de Anselm Kiefer e Gonçalo M. Tavares. **Acta Scientiarum: language and culture**. v. 47, e71393, 2025 (no prelo).

SILVA, Mayara Grazielle Consentino Ferreira da. Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos. **Revista Brasileira de Gestão Urbana**, [S. l.], v. 11, 2019. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/Urbe/article/view/24854>. Acesso em: janeiro de 2025.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In.: **O cinema e a invenção da vida moderna**. Organização Leo Charney e Vanessa R. Schwartz; tradução Regina Thompson. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

SINGER, Robert. "True, Nervous": american expressionist cinema and the destabilized male. In.: BRILL, Olaf; RHODES, Gary D. (ed). **Expressionism in The Cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2016, P. 248-265.

TAVARES, Gonçalo M. **Jerusalém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TAVARES, Gonçalo M. **Um Homem**: Klaus Klump. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

TAVARES, Gonçalo M. **O Torcicologologista, Excelência**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

TAVARES, Gonçalo M. **A mulher-sem cabeça e o homem-do-mau-olhado**. Lisboa: Bertrand Editora, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas da narrativa**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e Escrituras**: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no séc. XX. Belo Horizonte: Editora C/Artes, 2012.

VENTURINI, Maria Cleci. Holocausto e silêncio em (dis)curso. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, Campinas, vol. 25, nº especial, 201-213p. 2022.

Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/lil/article/view/8671211> acesso:

janeiro de 2024.

VOLZ, Filipe. Walter Benjamin: memória e conhecimento do presente. **Voluntas: revista internacional de filosofia**, Santa Maria, v. 10, nº 3, 150-168p. 2019.

Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/270301542.pdf> acesso em: março de 2023.

WILSON, Ben. **Metrópole: a história das cidades, a maior invenção humana**. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

ZISCHLER, Hanns. **Kafka vai ao cinema**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**. Tradução: Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

#### FILMOGRAFIA:

ARQUITETURA da Destruição. Direção: Peter Cohen. Produção: Peter Cohen. Suécia: Svenska Filminstitutet, 1989. Mídia Digital (119 min), colorido, sonoro.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N64BAMzygsA&t=3279s>

Consultado em: maio de 2024.

BERLIM: Sinfonia de uma Metrópole. Direção: Walter Ruttmann. Produção: Karl Freund. Alemanha: Fox Europa, 1927. Mídia Digital (65 min), preto e branco, mudo.

GABINETE do Dr. Caligari, o. Direção: Robert Wiene. Produção: Rudolf Meinert, Erich Pommer. Alemanha: Decla-Film, 1920. Mídia Digital (74 min), preto e branco, mudo.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Alemanha: Universum Film (UFA), 1927. Mídia Digital (153 min), preto e branco, mudo.

M, O Vampiro de Düsseldorf. Direção: Fritz Lang. Produção: Seymour Nebenzahl. Alemanha: Nero-Film, 1931. DVD (111 min), preto e branco, sonoro. Versátil Home Vídeo.

PREMIER rendez-vous. Direção: Henri Decoin. Produção: Alfred Greven. França: Continental Films, 1941. Mídia Digital (95 min), preto e branco. Sonoro.

