Acta Scientiarum
http://www.periodicos.uem.br/ojs/
ISSN on-line: 1983-4683
Doi: 10.4025/actascilangcult.v47i1.71393
CC BY


# Entre ruínas e abismos: a Memória do Holocausto e a metrópole moderna pelos olhares de Anselm Kiefer e Gonçalo M. Tavares

**Antônio Martins da Silva Júnior*** **e Ellen Mariany da Silva Dias**

Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Rodovia Celso Garcia Cid, PR-445, Km 380, 86057-970, Londrina, Paraná, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: antonio.martins@uel.br

**RESUMO.** O presente artigo busca analisar, sob uma perspectiva comparatista, o romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, do romancista português Gonçalo M. Tavares (2015), e duas pinturas da Série *Lilith*, do pintor e escultor alemão Anselm Kiefer, executadas durante os anos 1980 a 1990. Partimos da hipótese de que tanto Kiefer quanto Tavares concebem o espaço físico em suas obras como alegorias da modernidade, mobilizando elementos que representam esteticamente o *Zeitgeist* ocidental do pós-guerra, tecendo comentários sobre o Holocausto e suas consequências socioculturais. Para isso, utilizaremos uma metodologia que privilegia instrumentos próprios da literatura comparada em atravessamento constante com a história e a filosofia. Nossa argumentação se constrói, então, baseada nos conceitos de modernidade (Benjamin, 2021) e pós-modernidade (Hutcheon, 1991), de modo a tecer relações entre a forma e o conteúdo das obras selecionadas para este estudo.

**Palavras-Chave:** memória; holocausto; pintura; literatura; modernidade.

# Between ruins and abysses: the memory of the Holocaust and the modern metropolis through the eyes of Anselm Kiefer and Gonçalo M. Tavares

**ABSTRACT.** This article analyzes, in a comparative perspective, the novel *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, published by portuguese novelist Gonçalo M. Tavares (2015), and two paintings from the *Lilith Series*, by German painter and sculptor Anselm Kiefer, made from 1980 to 1990. Starting from the hypothesis that both Kiefer and Tavares conceive the physical space in their works as allegories for modernity, mobilizing elements that aesthetically represent a western post-war *Zeitgeist*, drafting comments on the Holocaust and its sociocultural consequences. In order to do this, we will use a comparativist approach in literary studies in constant intersection with history and philosophy. Therefore, our argument is built based on the concepts of modernity (Benjamin, 2021) and postmodernity (Hutcheon, 1991) to connect relations made between form and content of the works selected this research's *corpus*.

**Keywords:** memory; holocaust; painting; literature; modernity.

Received on February 23, 2024.
Accepted on June 25, 2024.

## Introdução

O presente artigo busca analisar, sob uma perspectiva comparativista, o romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai,* de Gonçalo M. Tavares, publicado no ano de 2014, em Portugal, e duas pinturas da *Série Lilith,* do pintor e escultor alemão Anselm Kiefer, executadas no decorrer das últimas décadas do séc. XX. Tendo em vista o *corpus* selecionado, nossa análise se atentará à ambientação do romance de Tavares em relação à composição e à configuração do espaço urbano enquanto representação pictórica nas pinturas de Kiefer. Para isso, pretendemos elaborar uma leitura de ambos objetos, frutos de diferentes manifestações artísticas, a partir dos conceitos de memória, ruína, fantasmagoria, modernidade e história presentes na filosofia de Walter Benjamin, enquanto parâmetro para a análise dos sintomas da modernidade, ou de uma 'pós-modernidade' (Hutcheon, 1991), presente nas obras - especialmente em se tratando do choque do indivíduo com seu tempo. Nossa hipótese é de que tanto Kiefer quanto Tavares concebem o espaço físico em suas obras como alegorias da modernidade, mobilizando elementos que representam esteticamente o *Zeitgeist* ocidental. Nesse sentido, o espaço urbano surge como um elemento que busca revisar a História por meio da composição das personagens, uma vez que estas se fazem reflexas à

ambientação ominosa e fragmentada das ruínas, presente em ambas obras, as quais revisitam o pós-guerra e o holocausto enquanto memória recente da experiência coletiva de uma ocidentalidade marcada pelo peso da História do século XX.

## Walter Benjamin e a modernidade

Walter Benjamin, ao abordar criticamente a poesia baudelairiana, tece, simultaneamente, alguns comentários sobre a modernidade. Para o ensaísta, a modernidade é essencialmente urbana e se constitui, enquanto época, sobre os escombros de outras eras. Sobre *As flores do mal,* livro de Baudelaire, mas também sobre a modernidade que se abre com essa obra literária, Benjamin coloca 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, cria 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[1].

Ao falar sobre a Paris de Baudelaire, Benjamin ressalta os projetos urbanísticos de Haussmann, que destruíram a cidade paulatinamente durante o século XIX e que redesenharam a paisagem urbana entre 1852 e 1870, 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. 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 (2021).

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 pois, para Benjamin (2021), a cidade é o ambiente em que o mal circula, além de se constituir como um espaço de ambivalências, cuja expressão do conflito pulsante entre civilização e barbárie por meio das fachadas dos monumentos públicos servem como documentos de cultura e da barbárie humana (Benjamin, 2018, p. 13), como define Walter Benjamin 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 do mal, da barbárie, circundantes pelas ruas.

Nossos objetos de pesquisa, muito mais recentes que *As flores do mal,* de Baudelaire, não prescindem do *topos* urbano como elemento organizador de suas poéticas. Aqui, em linhas gerais, buscamos expressar sob quais pontos de vista encaramos a 'modernidade' e a 'cidade' enquanto conceitos filosóficos e críticos. Nas linhas que se seguirão, veremos como a composição paisagística – literária e pictórica – da Cidade compete, numa espécie de simbiose, como elemento formal para a composição das personagens em uma abordagem estética neoexpressionista[2].

[1] Janus Bifronte: deus do passado e do futuro, representado com 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.

[2] Caracteriza-se como uma retomada dos valores estéticos do expressionismo alemão a partir dos anos de 1970/1980, por meio de uma abordagem formal livre e do uso da uma ampla gama de materiais incorporados à obra. Um dos ideais do movimento é reafirmar o compromisso do artista com a realidade histórica e com a expressão de sentimentos, geralmente retratando objetos comuns sob a lente de uma subjetivação fortemente emocional. O corpo da obra de Anselm Kiefer, ao adotar esta estética, dialoga com o Expressionismo do início do séc. XX, utilizando o grotesco, a distorção e o ambiente urbano como temas recorrentes. Algo parecido pode ser observado no romance de Gonçalo M. Tavares, uma vez que, tanto a cidade como as personagens, são retratadas sob a ótica da distorção.

## A busca, a cidade e a ruína no romance de Gonçalo M. Tavares

Escrito e publicado por um autor português e em Portugal, *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* não é um romance que fala sobre Portugal ou sobre seus habitantes. Enquanto obra ficcional, o romance 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 1950/1960, com a cidade ainda sob as ruínas deixadas pela II Guerra Mundial e com a sombra do nazismo e do holocausto pairando sobre a população como uma memória ainda muito recente, tal como sugere a imagem da fotografia de Hermann Göering "[...] fixada por cima de um prédio" (Tavares, 2015, p. 147).

No entanto, podemos conjecturar que, mesmo não se tratando de um romance protagonizado por portugueses, este é um romance que também é sobre Portugal e, mesmo falando sobre a II Grande Guerra, este não é um romance somente sobre a guerra. Dizemos isto porque o país em questão, em sua história recente, passou por boa parte do século XX sob um regime ditatorial de extrema brutalidade 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. A barbárie como consequência de si própria surge como tema evidente e se aplica tanto ao contexto pós-holocausto narrado no romance, como à própria história do país em que o romance foi originalmente publicado, como se sugerisse 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 do Holocausto.

Este é, também, um romance sobre portadores de Síndrome de Down, como é o caso de Hanna, e 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 um extermínio profilático de pessoas com deficiência? Podemos pensar, ainda, que este é um romance sobre a experiência humana em um estado de exceção: isso se faz claro com as referências ao povo judeu, aos campos de concentração e ao nazismo, pois a própria cidade onde as personagens se encontram e que é palco de seus dramas é concebida como um espaço de exceção, uma extensão territorial e temporal dos campos de trabalho e extermínio da Alemanha nazista. Enquanto espaço político, temos os dois protagonistas, Marius e Hanna, que são destituídos, de certo modo, de seus *status* de cidadãos, pois 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. Portanto, 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 em que a norma é estar à deriva em seu próprio espaço/tempo, eis o caráter pós-moderno, enquanto 'conteúdo', no romance em questão.

Tendo em vista o exposto até aqui no que se refere às afinidades entre o passado de Portugal e da Alemanha, recorremos ao pensamento de Agamben, no ensaio *O que é um povo?* que nos esclarece melhor a relação entre 'cidade' e 'estado de exceção', para o autor:

> [...] 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, 2015, p. 45).

Nesse sentido, território e ordenamento político rompem com o *nomos,* e essa ruptura instaura o estado de exceção no ambiente. Como o espaço diegético, no caso deste romance, 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 *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, Gonçalo M. Tavares (2015) conta, através de uma narração fragmentada, a história de Hanna (uma menina portadora de Síndrome de Down, com sérias limitações cognitivas e comunicativas) e Marius, um homem misterioso, provavelmente um fugitivo, que encontra Hanna perdida nas ruínas do centro de uma Berlim devastada pela guerra. Em meio ao caos urbano, as duas personagens percorrem ruas labirínticas, encontram-se com personagens que surgem como aparições fantasmagóricas e que desaparecem do mesmo modo como surgiram na narrativa.

Estruturalmente, o romance se divide em quinze partes que se subdividem em episódios/capítulos menores. Podemos perceber a fragmentação da organização da trama, visto que o romance se organiza *in media res,* com a narração de todas as personagens acontecendo do meio para o fim, sem que nos seja possibilitado um vislumbre da vida pregressa de cada uma. Hanna surge como uma adolescente sem o pai, perdida na cidade, enquanto Marius, um fugitivo, a acolhe e auxilia. O problema da identidade surge já no início da narração, com a aparência ambígua de Hanna sendo descrita pelo narrador que, embora não nos diga diretamente, nos faz percebê-la como uma pessoa que possui traços andróginos, pois Marius olhando-a "[...] com mais atenção, dir-se-ia um rapaz, mas não. Uma rapariga" (Tavares, 2015, p. 11).

Embora a trama e as personagens sejam dignas de uma análise mais aprofundada, o que nos cabe aqui é discutir a composição espacial construída pela narração, então, vejamos algumas considerações. Os espaços diegéticos no romance de Tavares são sempre compostos de forma a se criar um cenário ominoso, ameaçador e onírico. São paisagens que desafiam a fisicalidade normativa do espaço. A impressão causada é a de uma cidade com ângulos retos e afiados, com os esqueletos das edificações sempre à mostra. De certa forma, o cenário de devastação do pós-guerra parece ser um ambiente de decomposição, em que os habitantes podem ser análogos a seres decompositores que se aproveitam da matéria morta da cidade para a (re)criação de algo diferente. Este cenário de decomposição e ruínas concebido na narrativa assume a função de criação de um ambiente permeado pela memória. A cidade e seus restos são a maneira como a memória se materializa, apresentando uma corporalidade dupla para a História. Ela é personificada nos corpos humanos individuais, como por exemplo as tatuagens de Moébius, ou o olho esquerdo de Agam com sua visão microscópica.

Além dessa corporalidade humana, a memória se apresenta também no ambiente urbano como um corpo coletivo em que as ruínas representam os restos da História: o arquivo público destruído, o muro com a notação musical que resiste ao tempo mesmo sem ninguém que a saiba ler, a foto de Hermann Göering que paira sobre a cidade no alto de um edifício e os quartos com nomes de campos de concentração no hotel em que Marius e Hanna se hospedam são exemplos de lugares de memória nos quais a História se corporifica por meio dos elementos urbanos e arquitetônicos.

Em linhas gerais, o romance de Gonçalo M. Tavares joga constantemente com os conceitos de memória e esquecimento, uma vez que suas personagens se constituem como aparições, fantasmagorias, ruínas humanas marcadas pela Guerra e pela memória do Holocausto e estão inseridas em um espaço geográfico também em ruínas, marcado pela memória histórica da Guerra em um caleidoscópio de vivências individuais da tragédia. Embora Marius e Hanna estejam inseridos em um contexto urbano, em plena Guerra Fria, durante os esforços de reconstrução das cidades europeias, em especial as alemãs, a dupla de protagonistas não se faz estática: caminham pela cidade em uma peregrinação absurda, perseguindo o passado por meio de rastros de memórias e restos materiais, algo semelhante às migalhas de Hansel e Gretel (Tavares, 2015, p. 209) deixadas até mesmo pela dupla protagonista.

De certo modo, a narração parece fechar-se em um círculo. Tal como o nome da personagem coprotagonista, Hanna, em sua grafia original, terminada por um *h* encerra um palíndromo que possibilita a leitura do nome tanto da esquerda para a direita como também no sentido inverso, o romance parece sugerir esta mesma configuração, posto que Hanna inicia o romance perdida no centro da cidade e termina perdendo-se de Marius em um protesto no qual acabam por ser envolver na multidão e, logo, perdendo-se um do outro, sem que o mistério de suas identidades seja revelado. Desse modo, assim como expusemos na introdução, citando Benjamin (2021) e suas observações sobre o conceito de moderno e modernidade na obra de Baudelaire, podemos cogitar que essa narração, armada em um círculo mais ou menos perfeito, acena para uma continuidade da modernidade na Antiguidade, e vice versa, como Benjamin (2021) elabora da poesia baudelairiana e, também, pelo nome da personagem (independentemente de sua grafia com ou sem 'h'), com esses ciclos de repetição antiguidade-modernidade-antiguidade sendo sugeridos constantemente, pois, "[...] toda modernidade é digna de um dia tornar-se antiguidade" (Baudelaire *apud* Benjamin, 2021, p. 83). Dessa forma, argumentamos que o passado tornado História surge no romance de Tavares não como uma 'coisa' impessoal, um dado científico frio sobre o qual nosso tempo se forma, mas sim um 'momento' que deve ser preservado e prolongado em sua percepção. Se a modernidade é o *locus* temporal do estranhamento, esse estranhamento se manifesta como uma presença que se corporifica como o espaço diegético da narrativa e se dilata, sendo este um dos principais efeitos estéticos do romance aqui analisado.

A realidade, no romance de Tavares, é apresentada como percepção, e, nesse sentido, aparece fragmentada na voz de diversos 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. Sobre a instância narradora no romance moderno, Rosenfeld nos afirma que

> Segundo Wolfgang Kayser, a supressão da função mediadora do narrador é ruinosa 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).

No sentido das linhas citadas do ensaio de Rosenfeld, podemos perceber que, no romance que se faz objeto de estudo deste artigo, a alternância de vozes narrativas não põe em dúvida a ordem pela qual a narrativa 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 dentro da trama. Por este viés, se o caos espacial existe na narrativa enquanto 'conteúdo', ele se manifesta na trama como 'forma' narrativa. Essa narração polifônica e simultânea tem por objetivo apontar para os efeitos de sentido da despersonalização das personagens, 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.

## A cidade nas pinturas de Anselm Kiefer

Uma mancha negra, que brevemente recorda a forma humana (Figura 1), algo como uma aparição, paira sobre uma cidade, olha-a à distância, do alto, estando fixa quase ao centro da composição. Os prédios se levantam, ameaçadores, em tons de cinza esverdeado, tal como a pátina do cobre, com sua aparência embaçada por um leve vórtice de neblina e, sobre o alto da cidade, paira um nome de mulher, Lilith, a primeira criatura humana de Deus, de acordo com as fontes apócrifas da tradição judaica: uma mulher-demônio negada por seu Pai pelo crime de desobediência, esquecida pelas Escrituras, mas lembrada e temida pela memória popular. Aqui, descrevemos uma das pinturas da série *Lilith,* de 1987-89, feita pelo pintor alemão Anselm Kiefer. A pintura em questão retrata a cidade de São Paulo como foi vista pelo pintor em uma série de passeios de helicóptero durante sua visita à grande metrópole brasileira, por ocasião de uma das edições da Bienal de São Paulo na década de 1980.

**Figura 1.** *Lilith*, 1987/1990 - óleo, laca, chumbo, cinzas, papoula, cabelo e argila sobre tela – 380 x 560 cm[3].

[3] Devido às dificuldades encontradas ao contatar os responsáveis pelos sites que hospedam as imagens para obtenção das devidas autorizações e em respeito aos direitos autorais, decidimos por reproduzi-las aqui disponibilizando o link de direcionamento à fonte de onde estas foram obtidas, tal como segue:
Figura 1: *Lilith,* 1987/1990 - https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-lilith
Figura 2: *Lilith* 1997 - https://www.fondationbeyeler.ch/sammlung/werk?tx_wmdbbasefbey_pi5%5Bartwork%5D=152&cHash=03f20a5b7b6605af80ff6a88c85ed0ef

Em outra pintura com o mesmo título (Figura 2), agora do ano de 1997, (um díptico, devemos lembrar) podemos ver, novamente, o panorama de uma cidade com vários edifícios em tons de cinza, preto etc., uma mistura de tons e formas que compõem o espaço urbano representado. Ao centro, vemos uma forma que vagamente lembra um avião de guerra pairando sobre a cidade e apontando para o alto; desta forma, pendem fios negros que formam como um rastro (rastros de destruição, talvez? Ou prenúncio de um evento bélico e catastrófico). Por último, novamente o nome *Lilith,* escrito de maneira mais sutil, que evoca a presença da personagem pela linguagem verbal e, mais uma vez, evoca a possibilidade da catástrofe. Ainda nos limites da interpretação, a forma que se fixa ao centro da composição lembra uma mariposa, inseto que se camufla aproveitando-se de suas cores e texturas. Disfarçada de tal maneira que ninguém a percebe, mas está lá e sua presença sutil, mais uma vez, nos serve como um alerta, pois ela é a presença na ausência, tal como *Lilith* e, assim como ela, evocando, simbolicamente, a noite, a escuridão e o mal como potência.

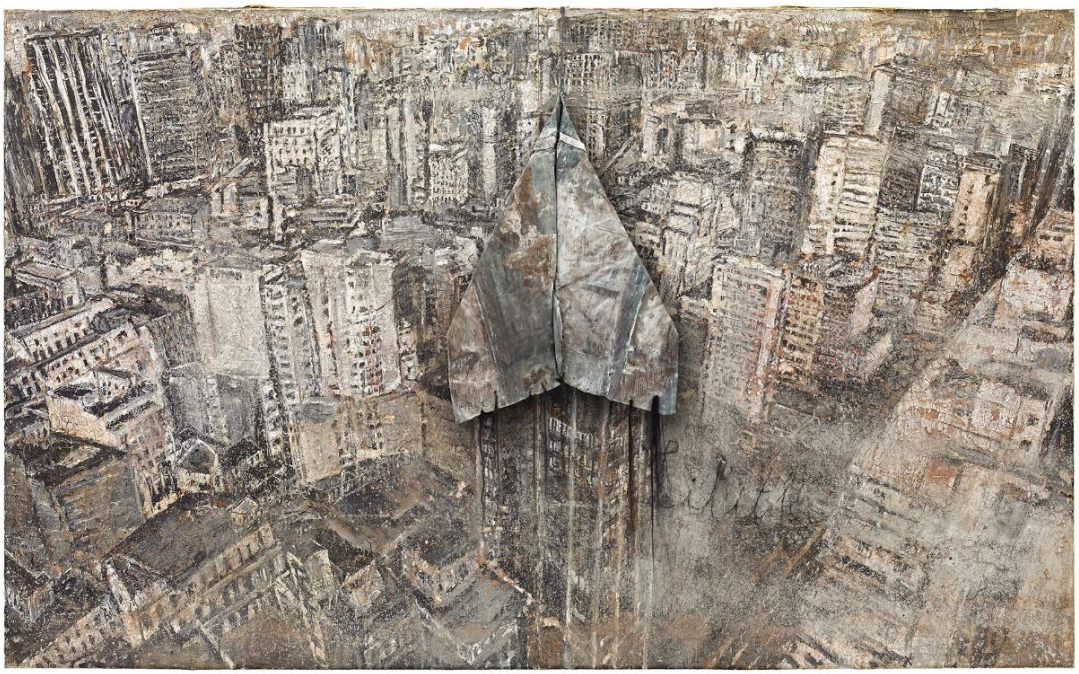

**Figura 2.** *Lilith,* 1997. Emulsion, shellac, acrylic, lead, hair, and ashes on canvas, two parts - 330 x 560 cm - Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Sammlung Beyeler.

As duas obras em questão são compostas de maneira similar: temas, técnicas e paletas de cor muito semelhantes. O figurativo que beira a abstração, a impessoalidade das cidades desterritorializadas, a atmosfera ameaçadora das pinturas, apontam em uma direção muito específica: a memória e a vivência da Segunda Guerra Mundial, da *Shoá,* da experiência humana diante da miséria e da barbárie que imperaram durante boa parte do século XX. À primeira vista, isto fica pouco evidente mas, quando atentamos ao nome da personagem evocada verbalmente, Lilith, a primeira mulher da criação divina apócrifa dos povos semitas, a questão da memória judaica vem à tona, evidenciando o teor memorialístico presente nas pinturas de Kiefer.

A partir da breve análise descritiva apresentada nos parágrafos anteriores, é possível relacionar a pintura de Kiefer ao pensamento benjaminiano. Ambas as pinturas surgem de um momento do presente no qual se inscrevem e atuam como elementos da memória de um passado compartilhado pela humanidade e se projetam para o futuro como avisos de que "[...] não há documento de cultura que não seja também um documento de barbárie" (Benjamin, 2018, p. 13). E, se "[...] o passado traz consigo um *index* secreto que o remete para a redenção [...]" (Benjamin, 2018. p. 10), os objetos artísticos e culturais concebidos atuam como elementos a-históricos que instauram o passado no presente, ou seja, a Antiguidade instaurada na modernidade como documentos das tragédias que não devemos esquecer jamais.

Ainda sobre as pinturas de Kiefer em relação à concepção de História e do próprio tempo segundo o pensamento filosófico de Benjamin (2018), Lilith evoca o *Anjo da História,* da tese IX 'sobre o conceito da História'. Lilith, como figuração do mal, da guerra e da barbárie humana olha, na Figura 1, para a cidade tal como o anjo descrito por Benjamin. Nesta alegoria para a história, há uma relação de Lilith com as ruínas da grande cidade que se espalha pelo chão e cresce em todas as direções. Portanto, propondo uma leitura da

sintaxe visual de Kiefer, na Figura 1, Lilith é duplamente evocada (seu nome inscrito no terço superior da pintura e a imagem fantasmagórica que paira sobre a cidade no terço inferior): essa figura vagamente humana, quase não figurativa, olha para a cidade e, por sua vez, é observada nesse ato pelo espectador da pintura. Dessa forma, Lilith, relacionada à paisagem urbana, é uma alegoria para a ruína, mas também para a persistência da memória do mal, do grande mal-estar evocado pelas paisagens semidestruídas e desabitadas de suas pinturas, pois a personagem da mitologia judaica aparece como uma possibilidade de evocação dos ciclos que se repetem: destruição-reconstrução-destruição da paisagem, que são próprios da marcha histórica e do que Benjamin coloca como o 'progresso' que, como um vendaval, tudo arrasa. Lilith seria também uma alegoria para o descontentamento e a contestação, dado que até mesmo a própria mitologia da personagem a coloca como uma mulher contestadora, capaz de enfrentar Deus e não se sujeitar ao papel para o qual fora destinada, o de submissão.

## Entrelaçamentos entre literatura e pintura: uma leitura comparada do romance de Tavares em relação às Pinturas de Kiefer

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, grifo do autor).

Rosenfeld (1973) continua, em um trecho mais adiante, 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. O espaço urbano no qual as ações ocorrem surge como elemento de ambientação reflexa à psicologia da pequena multidão de personagens nomeadas no romance. Nesse sentido, memória e esquecimento surgem como conceitos-chave para compreender a trama e as subtramas desta narrativa. Sendo assim, "[...] espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer, denunciadas como relativas e subjetivas" (Rosenfeld, 1973, p. 81).

O narrador de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* elabora imagens sobre o insólito das ruínas que se descortinam na paisagem berlinense. Um exemplo interessante: "[...] 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 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 representa esse jogo entre memória (Marius) e esquecimento (Hanna), simbolizando 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.

A memória enquanto dado histórico é materializada, no romance, na geografia dos espaços. O hotel em que Marius e Hanna se hospedam é um bom exemplo da corporificação da memória da Shoá, 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). A geografia do ambiente retratado assume, então, como podemos perceber na distribuição dos quartos do hotel e no fato de que estes mesmos quartos, ao invés de serem numerados, são identificados com o nome do campo de concentração correspondente à sua localização na planta do hotel, que a geografia do espaço diegético do romance é uma geografia ameaçadora e insólita, porque lembra a tragédia do Holocausto. A cidade em ruínas, com escadas sem guarda-corpo e subidas vertiginosas (Tavares, 2015) da loja de Vitrius, a descrição ominosa do ambiente urbano, em tudo se assemelha às pinturas de Kiefer, que concebem a cidade como um espaço visivelmente perturbador, uma corporificação do mal habitada por humanos e, sobretudo, pelos espíritos do passado enquanto elementos formadores do presente. De certo modo, podemos evocar ainda a lembrança dos filmes do expressionismo alemão, nos quais o cenário urbano se apresenta como forma visível da opressão sofrida pelas personagens[4].

Hanna, em muitos momentos, assemelha-se à Lilith, a figura mitológica retomada por Kiefer. A adolescente é narrada como uma pessoa cujo passado não se conhece, sem pai nem mãe, pois seu pai está perdido e sua mãe, de quem nunca falara nenhuma palavra "[...] era um vazio completo nas suas referências" (Tavares, 2015, p. 60). A despeito da origem claramente judia de Hanna (dado o nome da personagem), a procura pelo pai é um fato que podemos interpretar como algo que a associa com a Lilith mitológica, pois o pai ausente/desaparecido pode ser uma metáfora para a ausência, ou inacessibilidade, de Deus diante do drama humano. Tal como a Lilith mitológica e a da pintura, Hanna surge do nada em meio às ruínas, perturbando a ordem do dia, surgindo em meio ao conflito e criando conflitos narrativos que põem a sua aparição e desaparecimento como motores da narrativa.

Como dito por Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*, "A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim" (Pessoa, 1986, p. 132). Essa metáfora pessoana pode ser aplicada às personagens de Tavares e também às pinturas de Kiefer. Isto porque a arte pós-moderna, como definido por Linda Hutcheon (1991), se constitui como arte autoconsciente, pois sua busca por reconstruir o passado tal como ele foi não se constitui como um compromisso com a verdade histórica, mas sim, em um compromisso com as múltiplas possibilidades de leitura desse dado científico enquanto construção ideológica. Por conseguinte, a consciência de Marius e de Hanna (e outras personagens) a respeito desse universo insólito, construído pela narração de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai,* é a consciência do espaço em que estão inseridos e as limitações e perigos oferecidos por esse mesmo espaço. Vejamos:

> 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).

A passagem descrita é parte do capítulo I, intitulado como 'Vertigens' que, ao abrir a quarta parte do romance, narra a subida de Marius e Hanna até à loja de antiguidades de Vitrius, de quem espera-se poder lançar alguma luz sobre o mistério da identidade de Hanna, com a possibilidade de identificar os objetos pertencentes ao pai da menina, os únicos em sua posse no momento em que Marius a encontra. A sensação de vertigem causada em Marius com a subida para a loja de antiguidades, no trecho que aqui transcrevemos, é uma sensação que se prolonga por todo o romance. Isto reflete na constituição psicológica das personagens, que se faz reflexa a esses espaços de exceção, como é retratada a cidade. Nesse sentido, as ruínas das casas/apartamentos descritas, os ângulos retos das edificações, parecem se projetar sempre para o alto com suas sombras, lançando-se sobre a constituição da personalidade destes sujeitos ficcionais. Todas as personagens são, em maior ou menor grau, excêntricas, soturnas e, de certo modo, deformadas fisicamente, tais como são as fachadas dos edifícios descritos: Hanna é portadora de Síndrome de Down, há um homem com uma mão muito grande e desproporcional, Agam com seu olho sempre vermelho, podem ser citados como exemplos dessas deformidades. Desse modo, a constituição do espaço físico descrito como decrépito e ameaçador

[4] A título de exemplo, a temática urbana é presente no filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, no qual Cidade e Capitalismo são metonímicos, e ambos são elementos que competem para a opressão da população, pois o espaço físico e suas formas são ditados pelo estado psicológico interno das personagens, dessa forma as personagens 'habitam' uma paisagem interna, reflexa à sua constituição psíquica, seus medos, traumas e sentimentos.

recai sobre a descrição física das personagens e suas personalidades, compondo as *personae* desta narrativa. Podemos dizer que a vertigem dos espaços reflete a vertigem da realidade sentida por essas personagens.

Essa consciência sobre si calcada na consciência espacial se manifesta de modos distintos no romance de Gonçalo M. Tavares e nas pinturas de Anselm Kiefer. Ao mesmo tempo em que as obras se aproximam pelos temas e ambientações criadas, elas se distanciam pelas formas como o ambiente é explorado. No caso do romance de Tavares, temos um olhar, ou olhares, do microcosmos para o próprio microcosmos, a partir de dentro da cidade como um ambiente heterogêneo e entrópico. Nesse sentido, podemos evocar até mesmo a personagem Agam Josh, o artista que é descrito no romance como portador de um olho – o esquerdo – muito irritado pelo trabalho no microscópio (Tavares, 2015). Mesmo algumas das personagens do romance detêm esse poder de olhar cada vez mais para o interior das coisas, além da desordem e da tensão superficial, fato este que marca uma metaforização da relação entre o sujeito e a modernidade, pois este olhar cada vez mais profundo para a interioridade surge do estranhamento deste sujeito histórico em relação à sua época. Por outro lado, o olhar que se aplica às pinturas de Kiefer é panorâmico, é macrocósmico: Lilith paira, em uma das pinturas, como uma aparição, um espírito, a própria cidade é fantasmagórica, aparentemente vazia e opressora em sua grandeza desocupada. Neste caso, a desordem se instala pela ausência, pois mesmo Lilith está ausente e é nesta ausência em que se manifesta como presença e ameaça. A cidade enquanto fantasmagoria, que aqui falamos, é no sentido benjaminiano, pois a imagem que se concebe nas pinturas — e, também, no romance — é a imagem de uma cidade alienada, coisificada e opressora, que reflete a melancolia da sociedade na própria constituição dos seus espaços públicos e privados que, no caso da pintura, encontra-se no alheamento da paisagem em plano aberto e, no caso do romance, nos ambientes privados dos espaços de uso coletivo (quartos de hotel, por exemplo). Nesse sentido, a experiência do *flâneur* como sujeito que vaga por espaços de contemplação se aplica tanto às personagens do romance de Tavares quanto ao leitor e, também, ao observador das pinturas de Kiefer, que pode observar uma cidade desterritorializada, impessoal, até mesmo onírica e sempre alheia.

A ambientação, tanto do romance como das pinturas, se apresenta com características, em certo grau, apocalípticas, tais como o tempo nos quais as obras são concebidas: tendo em vista os eventos que compõem o horizonte histórico das condições de produção, podemos dizer que o espírito de desilusão causado pelo fim da utopia socialista (queda do Muro de Berlim, em 1989, e dissolução da URSS, em 1991) marcam a obra de Kiefer tão profundamente quanto podem tê-lo marcado os eventos da II Guerra Mundial e do Holocausto, como alemão que viveu o Pós-Guerra. Já no caso de Gonçalo M. Tavares, podemos lançar um olhar à conjuntura econômica de Portugal no momento da concepção do romance em questão, visto que a obra se situa dentro do período da Crise Financeira de 2010-2014, a qual afetou profundamente os países da Europa Meridional e, em especial, Portugal. Nesse sentido, tanto as pinturas de Kiefer como o romance de Gonçalo surgem em momentos históricos de incertezas, marcados pelo pessimismo em relação ao futuro. Por este motivo, os diferentes olhares ao passado compartilhado pela experiência de mundo (europeia) surgem nas obras selecionadas como tentativas de compreender o presente – e, por que não, o futuro – a partir dos dados históricos, em exercícios metaficcionais que revisitam a Alemanha do período Pós II Guerra Mundial, evocando a sombra tenebrosa dos campos de extermínio, chamando à memória constantemente o Holocausto e suas consequências nos anos que se seguem depois da Guerra com a reconstrução de Berlim. No que se refere ao caráter e à função da obra de arte, recorremos à seguinte citação de Tânia Pellegrini (1999) para nos ajudar a pensar sobre o romance em cotejo com as pinturas que aqui analisamos:

> [...] toda obra de arte apresentada em duplo caráter, em unidade indissolúvel: é a expressão da realidade, mas ao mesmo tempo a criação de uma realidade que não existe fora da obra ou antes dela, mais precisamente dentro dela apenas. Então, a arte não é apenas representação da realidade; sendo a arte e sendo a obra, ela reconhece a realidade e a cria, pois é a parte integrante da realidade social, é elemento da estrutura de tal sociedade e expressão da produtividade social e espiritual do homem. Existe uma relação dialética entre obra e realidade, entre o sujeito (o artista) e o objeto (a obra), como especificidade da existência humana, que não pode ser reduzida ao condicionamento absoluto da situação histórica dada, vista desse modo, a arte despe-se de sua visão idealista e humanista, em que o sujeito representa o papel central e em que a realidade funciona apenas como pano de fundo (Pellegrini, 1999, p. 8).

Por este viés, as conexões entre história e arte são claras: com sua função dialógica, a arte fala sobre eventos históricos traumáticos que são reeditados em forma de narrativa e pinturas. Sendo a História pura *mimesis,* o fazer artístico a reconstrói e reelabora seus dados de maneira poética, transformando-a em narrativa literária, enquanto 'metaficção historiográfica' e pictórica, em realidades outras, mas que se

comunicam com a nossa própria realidade. Portanto, há, nas obras, uma relação de ordem estética e formal: a paisagem, no caso do romance, é uma paisagem constituída de acordo com a psicologia das personagens, logo, forma e conteúdo falam sobre a mesma coisa: as identidades fragmentadas e em crise de Marius e de Hanna são elaboradas em um processo narrativo tão fragmentado quanto seus próprios 'eus' o são. Nas pinturas de Kiefer, a relação sujeito x modernidade se expressa pela maneira estilizada de representar o espaço urbano, dando vazão aos sentimentos de ansiedade e de medo causados pela visão de um verdadeiro inferno urbano. Tanto no romance quanto nas pinturas, como obras que herdam a estética do expressionismo alemão dos anos 1920, Kiefer e Tavares elaboram a arquitetura do espaço como manifestação exteriorizada desses sentimentos que perpassam a constituição individual do sujeito pós-moderno inserido no contexto de um capitalismo em vertiginosa crise, tal qual as suas identidades.

Por fim, se olharmos o romance de Gonçalo M. Tavares mais atentamente, podemos perceber que há um problema de comunicabilidade entre as personagens. Esta impossibilidade de comunicação atravessa o romance como um todo, mas podemos perceber alguns vislumbres dela, como, por exemplo, nas falas atabalhoadas de Hanna ou nas cartolinas do curso para pessoas com deficiência com letras minúsculas e quase ilegíveis (Tavares, 2015). No caso das pinturas de Kiefer, linguagem visual e verbal se mesclam como se ambas não fossem suficientes para evocar os traumas plasmados nas telas pelo pintor, inclusive seu processo criativo/técnico evoca as ruínas e sua incomunicabilidade, ao expor suas pinturas por determinado período de tempo às intempéries para que se desgastem de modo mais ou menos natural. As obras selecionadas como *corpus* deste artigo, enquanto discurso artístico, reeditam os traumas recentes do ocidente enquanto um verdadeiro mal-estar na civilização (Freud, 2011), que é manifestado como impossibilidade de partilha, via comunicação, desse sentimento de fratura na relação indivíduo/sociedade, bem como na relação entre o indivíduo e seus espaços de circulação e de pertencimento. Nesse sentido, " [...] as 'imagens exteriores' não visam mais à reprodução da realidade empírica, mas são usadas em função da expressão de 'realidades interiores', de modo que as convenções realistas são passiveis de transgressão em favor da expressão" (Veneroso, 2012, p. 235, grifo do autor): tal como a subjetividade da experiência traumática altera e deforma a realidade, assim a arte o fará para expressar essas vivências tornadas objetos estéticos.

## Considerações finais

Tendo em vista que as obras componentes do *corpus* deste artigo se configuram como esforços (re)interpretativos da Memória/História enquanto narrativas, essas narrativas, por vezes, servem não apenas como objetos estéticos, mas, também, como veículos pelos quais os espíritos de suas épocas se manifestam e/ou, ainda, ferramentas através das quais a sociedade processa seus traumas históricos: pela memória e não pelo esquecimento.

Se para Benjamin, no ensaio sobre os problemas da narração em Leskov, o romancista possui uma memória absoluta, é, então, a partir dessa memória que se põem em moção temas cujo debate se constitui como algo delicado, tal como é o caso dos traumas históricos vividos pela sociedade e que não podem ser esquecidos, porém, não podem, também, ser comunicados. A experiência da guerra e sua incomunicabilidade geram, pois, esta espécie de espanto que impossibilita a transmissão da vivência particular diante da barbárie. Vendo por este viés, a arte tem o papel de agir como registro documental da cultura da época, mas também da brutalidade dos eventos vividos que transformam a sociedade. Assim sendo, a experiência das duas grandes Guerras do séc. XX soterram, de certo modo, o mundo moderno, abrindo espaço à contemporaneidade que conhecemos como pós-modernidade. A memória documental do artista, trabalhando os dramas da humanidade, retoma essa modernidade em seus fragmentos, presentificando-as ora no romance, ora na pintura, mas sempre em fragmentos esparsos, reminiscências que surgem vagamente como estrelas em uma constelação. O romance e as pinturas que aqui abordamos reelaboram esses traumas da modernidade em narrativas verbais e visuais, mobilizando a(s) linguagem(ns) para narrar o mal-estar instalado na nossa civilização ocidental contemporânea a partir da consciência do indivíduo que, dotado de memórias individuais sobre si e sobre a cidade que o cerca, se debate com o ambiente de memórias e vivências coletivas e históricas.

Benjamin nos diz, ainda, que modernidade e narração são termos que se excluem: na modernidade, a memória absoluta retrata a vivência individual e não a experiência coletiva, por seu suporte na informação e no imediatismo. A narração, no entanto, põe em debate o passado como vivência coletiva do mundo e, por este lado, o passado (enquanto antiguidade) é trazido de volta à superfície do tempo pela memória,

tornando clara a relação antiguidade-modernidade debatida pelo autor em seus ensaios sobre a poética baudelairiana. Além de Leskov, autor de cujo trabalho Benjamin (2020) fala em *O contador de histórias,* o filósofo busca outros autores da literatura de seu tempo para exemplificar o uso antitético de estruturas tipicamente narrativas na modernidade, tais como Kafka e Proust, que partem da experiência e percepção individual do sujeito e seu estranhamento em relação ao mundo e a modernidade, avançando para uma tentativa de unir, em uma narrativa cujo plano de fundo é histórico e coletivo, os receptores individuais assolados pela mesma barbárie: o capitalismo, seu modo de produção e vivências da realidade. Pois a história, por ser objeto da organização em forma de narrativa por uma memória totalizadora, pode, em determinado grau, também ser uma narrativa ficcional. Nesse sentido, "[...] a literatura pode ser considerada uma leitora privilegiada dos signos da história" (Esteves, 2010, p. 18). Se a experiência da modernidade é fragmentária e traumática, as narrativas dessa modernidade constituem-se como narrativas também fragmentadas, que expõem as fissuras causadas pelos traumas de seu tempo, tal como faria o materialismo histórico ao traçar e organizar rotas entre os fragmentos constelares de modo a dar-lhes nome e configuração, pois "[...] articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo 'tal como ele foi'. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung)* quando ela surge como um clarão num momento de perigo" (Benjamin, 2018, p. 11, grifo do autor).

Portanto, a memória do apocalipse bélico e ético que foi a Segunda Guerra surge, no romance de Tavares e nas pinturas de Kiefer, como um desses clarões dos quais fala Benjamin na Tese VI, no qual a história é revista e reorganizada de modo dialético, em um movimento materialista que observa esses eventos a partir de atravessamentos ideológicos diferentes, mas que se abrem "[...] a missão de escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 2018, p. 13).

## Referências

Agamben, G. (2015). *Meios sem fim: notas sobre a política*. Editora Autêntica.

Benjamin, W. (2018). *O anjo da história*. Editora Autêntica.

Benjamin, W. (2020). *Linguagem tradução literatura - filosofia, teoria e crítica*. Editora Autêntica.

Benjamin, W. (2021). *Baudelaire e a modernidade*. Editora Autêntica.

Esteves, A. (2010). *O Romance histórico brasileiro contemporâneo (1957-2000)*. Edunesp.

Freud, S. (2011). *O mal-estar na civilização*. Companhia das Letras

Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.* Imago.

Lang, F. (Diretor). (1927). *Metropolis* [Filme]. Universum Film (UFA)

Pellegrini, T. (1999). *Gavetas vazias*. EDUFSCAR.

Pessoa, F. (1986). *Livro do desassossego: por Bernardo Soares*. Editora Brasiliense.

Rosenfeld, A. (1973). *Texto/contexto: ensaios*. Perspectiva.

Tavares, G. M. (2015). *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai.* Companhia das Letras

Veneroso, M. (2012). *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no séc. XX*. Editora C/Artes.