



**Universidade do Minho**  
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

José Luís Pimenta Lopes

**A receção do Holocausto em Portugal:  
mediação e debate intelectual do  
pós-guerra até 1968**

Esta investigação foi financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia através da concessão de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/113120/2015), no âmbito do programa Portugal 2020, participado pelo Fundo Social Europeu.

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



CIÊNCIA, TECNOLOGIA  
E ENSINO SUPERIOR





**Universidade do Minho**  
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

José Luís Pimenta Lopes

**A receção do Holocausto em Portugal:  
mediação e debate intelectual do  
pós-guerra até 1968**

Tese de Doutoramento  
Programa Doutoral em Modernidades Comparadas:  
Literaturas, Artes e Culturas

Trabalho efetuado sob a orientação do  
**Professor Doutor Orlando Alfred Arnold Grossege**

## DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

### Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## AGRADECIMENTOS

Um agradecimento à Fundação para a Ciência e Tecnologia, cujo apoio financeiro foi indispensável para este trabalho.

Ao Doutor Orlando Grossegeesse, orientador deste projeto, que me encorajou sempre a fazer mais e melhor, sobretudo nos momentos de maior hesitação e falta de confiança. O seu exemplo – a todos os níveis – permitiu que eu me desafiasse pessoal e academicamente ao longo destes anos. Para ele, a minha maior gratidão.

Ao Centro de Estudos Humanísticos e aos docentes do Programa Doutoral em Modernidades Comparadas, em especial à Doutora Ana Gabriela Macedo, pelo otimismo permanente, muitas vezes face à minha própria resistência.

Ao Doutor Mário Matos, cujas palavras de apoio, muitas vezes em encontros fugidios pelos corredores do Instituto, foram sempre importantes.

À Adelina Gomes, pela simpatia e disponibilidade face a qualquer pedido na biblioteca do Centro de Estudos Humanísticos.

A todas e a todos com quem comunguei ansiedades, críticas, desistências e vitórias. À Bruna Ferreira, pela amizade visceral, por me despertar. À Ana Carvalho, ao Daniel Tavares, à Sandra Sousa e ao Ricardo Fonseca, porque sem as dores e o humor partilhados não teria conseguido chegar ao fim.

À Bruna Pereira, ao Pablo Nieto, ao José Bértolo, ao Álvaro Vila-Chã, à Cátia Vilaça, à Christiane Bethke, à Stefanie Janke, ao Alexandre Reis, à Raquel Barbosa e à Sónia Pires, pelo carinho e pelo cuidado.

Ao meu irmão, quase sempre longe, mas sempre presente.

Ao meu porto seguro, os meus pais, que me fizeram livre. Este trabalho é para eles.

## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho acadêmico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

## A RECEÇÃO DO HOLOCAUSTO EM PORTUGAL: MEDIÇÃO E DEBATE INTELECTUAL DO PÓS-GUERRA ATÉ 1968

### RESUMO

Este trabalho analisa a circulação de ideias sobre o Holocausto em Portugal do pós-guerra até 1968. Para cumprir este desiderato, articulam-se questionamentos de disciplinas como a História, os Estudos Literários e Culturais e a Sociologia, tomando como objeto de estudo os processos socioculturais, documentados em textos – em sentido abrangente – sobre o Holocausto por parte de intelectuais próximos do regime ou seus opositores, e ainda na lógica da indústria cultural da memória. Analisa-se a presença do Holocausto nos *media* e na vida cultural numa interação dupla: com o desenvolvimento dos discursos, em termos ideológicos e mediáticos, ao nível internacional; e com as circunstâncias históricas e sociológicas específicas do país, que abrangem as condições repressivas da vida cultural durante o Estado Novo, e que influenciam a mediação. Tendo em conta estes dois vetores, definem-se três fases de receção (1945-1951; 1951-1961; 1951-1968), que permitem responder à escassez de abordagens das representações da perseguição nazi e do Holocausto na literatura portuguesa, nomeadamente em comparação com estudos de outras literaturas europeias, sem descurar particularidades e modificações de origem socio-histórica.

As diferentes partes deste trabalho demonstram as hipóteses e as conclusões de uma investigação fundada num *corpus* aberto e diversificado (tradução, recensão literária, comentário político, crónica, entre outros), sucessivamente revisitado a partir de constantes e necessárias reformulações das teses obtidas. A análise dos textos incide nas estruturas enunciativas, articulando-as com a análise de políticas editoriais e revistas, e a pesquisa biobibliográfica acerca dos agentes culturais no espectro sociocultural português com ligações ao exterior, incluindo comentários em correspondência privada. Partindo de publicações de estatutos diferenciados (oficial, popular, clandestino), o seu teor ideológico ou o seu género (textos literários/não-literários), analisam-se vários canais e agentes envolvidos na circulação de informações e ideias sobre o Holocausto em Portugal, possibilitando, em vários aspetos, uma reinterpretação do espaço público português dessa época, bem como uma visão diferenciada do seu meio intelectual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Holocausto, intelectuais, memória comunicativa, memória multidirecional, pós-guerra.

**THE RECEPTION OF THE HOLOCAUST IN PORTUGAL:  
MEDIATION AND INTELLECTUAL DEBATE FROM POST-WAR YEARS UNTIL 1968**

**ABSTRACT**

This work analyses the circulation of ideas about the Holocaust in post-War Portugal until 1968. To fulfil this desideratum, it articulates the questioning of subjects such as History, Literary and Cultural Studies, and Sociology. Its object of study are the sociocultural processes, documented in texts – in a broad sense – about the Holocaust written by intellectuals for, and against, the Regime, as well as in the logic of the cultural memory industry. The presence of the Holocaust in the media and in cultural life is examined in a double interaction: with the development of discourses, in ideological and mediatic terms, on an international level; and with the specific historical and sociological circumstances of the country, which encompass the repressive conditions of cultural life during the Estado Novo, and which influence mediation. Considering these two points, three phases of reception (1945-1951; 1951-1961; 1951-1968) are defined, which serve to address the scarcity of representations of Nazi persecution and the Holocaust in Portuguese literature, especially when compared to studies in other European literatures, notwithstanding socio-economical particularities and modifications.

The different parts of this work lay out the hypothesis and conclusions of a research based on an open and diverse *corpus* (translation, literary critical review, political commentary, chronicle, among others), successively revisited in light of constant and necessary reformulations to different conclusions. The analysis of texts focuses on enunciative structures, articulating them with the study of editorial policies and magazines, and the bibliographical research on cultural agents with foreign connections in the Portuguese sociocultural spectrum. This includes comments in private correspondence. By examining publications of different statuses (official, popular, clandestine), and their ideological content and genre (literary/non-literary texts), this thesis studies several channels and agents involved in disseminating information and ideas about the Holocaust in Portugal, thus allowing, in many ways, for a reinterpretation of the public space in Portugal at the time, as well as for a differentiated picture of its intellectual environment.

**KEYWORDS:** Holocaust, intellectuals, communicative memory, multidirectional memory, post-war years.



# ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
1. A receção do Holocausto em Portugal: âmbito e objetivos.....	1
2. Parâmetros para uma definição: Holocausto, compreensão e memória.....	5
3. Um arquivo de implicação intelectual: metodologia e organização.....	13
MEDIAÇÃO E DEBATE INTELECTUAL.....	22
1. <i>Desorientação</i> : notícias, testemunhos e representações de uma catástrofe sem nome (1945-1951).....	22
1.1 O ano de 1945: fantasmas, criminosos e o 'momento político'.....	25
1.1.1 <i>Mundo Gráfico</i> .....	27
1.1.2 <i>Diário de Lisboa e Diário Popular</i> .....	35
1.2 <i>A Morte Lenta: Memórias de um Sobrevivente de Buchenwald</i> .....	46
1.2.1 Do prefácio: O otimismo de Domingos Monteiro.....	47
1.2.2 Literatura do Holocausto?.....	56
1.2.3 A memória exemplar de Emile Henry.....	60
1.3 <i>Os Remarques da época presente</i> : da exigência (neo)-realista à querela estético-política.....	71
1.3.1 As lições da guerra: Mário Dionísio sobre Anna Seghers.....	73
1.3.2 Novas armas de expressão: Irene Lisboa sobre David Rousset.....	82
1.3.3 Comunismo, nação e resistência: Joaquim Namorado sobre a questão judaica.....	92
1.3.4 <i>Mundo Literário</i> : A humanidade sofredora e a arte.....	101
1.4 Reportagens na Europa: Alves Redol, Carlos Ferrão.....	111
1.4.1 <i>A França – Da Resistência à Renascença</i> .....	111
1.4.2 <i>O Drama de Nuremberg</i> .....	116
1.5 Histórias que ninguém conta: Ilse Losa.....	121
1.5.1 Considerações metaliterárias.....	121
1.5.2 <i>Dachau</i> , por Ana Marcus.....	127
1.5.3 Escrever depois de Buchenwald.....	131
1.6 <i>Reorientação</i> . Um porto de abrigo luso-tropicalista.....	134
2. <i>Deslocalização</i> : viagens aquém e além d'Auschwitz (1951-1961).....	144
2.1 Memória do Holocausto e Colonialismo.....	150
2.1.1: Fenómenos de ricochete e antecipação: <i>Natureza Morta</i> de José-Augusto França como protótipo metodológico.....	150
2.1.2 Alves Redol entre Marrocos e Mauthausen: <i>A Barca dos Sete Lemes e O Cavallo Espantado</i> ....	164
2.1.3 Jorge de Sena entre o Atlântico e a Ucrânia: <i>A Grã-Canária e Defesa e Justificação de um Ex-Criminoso de Guerra</i> .....	189

2.2. Depois da Noite e do Nevoeiro: Reencarnações e Apocalipses .....	202
2.2.1 Poesia, Barbárie e Latência .....	202
2.2.2 <i>Ver Dachau</i> . As notícias da Alemanha de Mário-Henrique Leiria e João Falcato .....	218
2.2.3 <i>Um embate de estranheza e irrealidade</i> : das mulheres mortas de Ilse Losa ao estranho caso de Agustina .....	230
2.2.4 Anne Frank entre Bergen-Belsen e Angola.....	246
3. <i>No Tribunal</i> : o Holocausto em História se transforma (1961-1968).....	264
3.1 Entre o literário e o judicial .....	270
3.1.1 Joaquim Paço d’Arcos, o caso SPE e <i>Memórias dum Nota de Banco</i> .....	270
3.1.2 De pano de fundo a hipotexto distópico: <i>O Grande Cidadão</i> , de Virgílio Martinho.....	274
3.1.3 <i>É possível a poesia alemã</i> . Paulo Quintela e a tradução de Nelly Sachs .....	279
3.1.4 <i>Da História de Hoje</i> a Vasco Pulido Valente em <i>O Tempo e o Modo</i> .....	282
3.2 Parábolas legais, parábolas históricas: <i>O Judeu</i> e <i>O Inferno</i> de Bernardo Santareno.....	293
EPÍLOGO .....	306
REFERÊNCIAS.....	310
Bibliografia Geral .....	310
Revistas Periódicas de Cultura e Literatura .....	332
Jornais .....	332
Filmografia.....	332
Internet.....	333

## INTRODUÇÃO

### 1. A receção do Holocausto em Portugal: âmbito e objetivos

O objetivo deste trabalho é analisar a circulação de ideias sobre o Holocausto em Portugal do pós-guerra até 1968. Este desiderato parte da inexistência de um estudo aprofundado sobre o impacto mediático do fenómeno, em sentido lato, na opinião pública portuguesa durante o Estado Novo. Ainda que a investigação sobre o tema se tenha desenvolvido enormemente nas últimas duas décadas, esta circunscreve-se predominantemente ao estudo historiográfico das relações luso-alemãs das décadas de 30 e 40, enquadrando-se, neste âmbito, em questões de política diplomática e de informação, de intercâmbio académico e tecnológico, e de relações económicas e políticas. Sob linhas de investigação mais diretamente relacionadas com a perseguição e extermínio dos judeus no nacional-socialismo, está já largamente documentada a passagem dos refugiados judeus em Portugal, complementada frequentemente por relatos advindos de refugiados do campo intelectual e artístico. Igualmente estudadas em grande escala estão as medidas e atitudes políticas adotadas pelo Estado Novo para lidar com os refugiados à época da sua chegada, assim como, durante o pós-guerra, com o legado das suas ações para a narrativa do ‘porto seguro’ ao longo da Segunda Guerra Mundial. Como epicentro da relação pública portuguesa com o Holocausto, encontramos a figura de Aristides de Sousa Mendes, cônsul em Bordéus que permitiu o salvamento de milhares de judeus, e cuja memória se inscreveu institucionalmente na história portuguesa contemporânea com a Concessão de Honras de Panteão Nacional em 2021.<sup>1</sup>

Este estudo recorreu a estas fontes como conhecimento primário sobre os factos, sobre discussões historiográficas e como contextualização sociopolítica. No entanto, demarca-se de grande parte dessa bibliografia em duas vertentes: a definição do Holocausto e a área de estudos que lhe está subjacente. Apesar de dar um contributo para o alargamento do conhecimento histórico sobre o Holocausto, o aspeto central do estudo é o seu impacto mediático e intelectual durante o pós-guerra. Para este propósito, torna-se necessário um alargamento da definição estritamente historiográfica do conceito, de modo a acomodar não apenas os factos – estes não eram conhecidos nos termos de hoje durante o pós-guerra –, mas os canais e os agentes responsáveis pela sua circulação em Portugal.

---

<sup>1</sup> De entre a extensa bibliografia destacamos as seguintes obras, consultadas e referidas ao longo deste trabalho: sobre Portugal, o Holocausto e os judeus, Pimentel (2020, 2016, 2006), Pimentel & Ninhos (2013) e Milgram (2010); sobre relações luso-alemãs durante o Estado Novo e o III Reich, Clara & Ninhos (2014) e Matos & Grossegeisse (2011); sobre a passagem em Portugal de artistas de língua alemã exilados, Oliveira & Teixeira (2019); sobre prisioneiros portugueses nos campos de concentração nazis, Rosas et al. (2021) e Carvalho (2015).

Metodologicamente, este gesto sustenta-se nas reflexões teóricas sobre as formas de memória cultural fundadas pela revisão dos conceitos seminais de ‘memória coletiva’ (Maurice Halbwachs) e ‘memória social’ (Aby Warburg) por Jan e Aleida Assmann (2008, 2006).<sup>2</sup> Estes distinguem dois modos de recordação: uma ‘memória comunicativa’ [*kommunikatives Gedächtnis*], individual e difusa, que abrange um horizonte flutuante de três a quatro gerações em interação, portanto baseada em tradições informais e na comunicação quotidiana, em que a pessoa é portadora de papéis sociais e a história enquadrada enquanto memória autobiográfica; e ‘memória cultural’ [*kulturelles Gedächtnis*], com elevado grau de formalização, materializada num património cultural abrangente, composto por conhecimento artístico e literário que pode ganhar corpo em celebrações coletivas e na constituição de entidades canónicas, portanto reconstruível segundo a necessidade de reforço de identidades e mitos comunitários. A memória pública de Aristides de Sousa Mendes em Portugal é um exemplo de memória cultural, enquanto produto de uma institucionalização<sup>3</sup> do cônsul como portador de valores que o regime democrático quer reforçar e ver sedimentados com legitimidade atribuída pela história. Não é este o sentido que atravessa este trabalho, antes o rastreamento de evidências do Holocausto enquanto memória comunicativa a partir do estatuto privilegiado e mediático do campo intelectual português numa sociedade não democrática.

Para cumprir este desiderato, articulamos questionamentos de disciplinas como a História, os Estudos Literários e Culturais e a Sociologia, e tomamos como objeto de estudo os processos socioculturais, documentados nos textos – em sentido abrangente – que fazem parte das “negociações transculturais da memória do Holocausto” (Craps & Rothberg, 2011). Esta contextualização significa, no caso da sociedade portuguesa, com escasso testemunho direto, uma interrogação sobre a funcionalização dos discursos sobre o Holocausto na época do pós-guerra por parte de intelectuais próximos do regime ou seus opositores, e ainda na lógica da indústria cultural da memória. Analisa-se, portanto, a presença do Holocausto nos *media* e na vida cultural numa interação dupla: com o desenvolvimento dos discursos, em termos ideológicos e mediáticos, ao nível internacional; e com as

---

<sup>2</sup> O sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945), morto no campo de concentração de Buchenwald, foi o primeiro a escrever sistematicamente sobre memória cultural (cf. Erll, 2008: 8), lançando as bases para o estudo da memória enquanto interação entre psicologia individual, cultura e sociedade (*Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925; *La mémoire collective*, póstumo, em 1950). Halbwachs demonstra como a memória individual depende da interação social, permitindo-nos viver em grupos e comunidades que, por sua vez, constroem igualmente uma memória. Aby Warburg (1866-1929), historiador de arte alemão, sugere, sobretudo através do projeto inacabado *Bilderatlas Mnemosyne*, que as imagens e as concretizações culturais são portadoras de uma memória a que chama de social (cf. Assmann, 2008).

<sup>3</sup> O reconhecimento institucional do papel humanitário de Aristides de Sousa Mendes inicia-se em Portugal apenas em 1987, com o pedido de desculpas do Presidente da República Mário Soares à família, e com a sua reintegração na carreira diplomática a título póstumo. Portugal tornou-se membro permanente da Aliança Internacional para a Memória do Holocausto (IHRA, na sigla inglesa) em dezembro de 2019. Em 2021, no âmbito do programa Nunca Esquecer – Memória do Holocausto, os CTT fazem circular um conjunto de selos com uma ampliação dos “salvadores portugueses” para além de Aristides de Sousa Mendes: Carlos Sampaio Garrido, Alberto Teixeira Branquinho, José Brito Mendes, Padre Joaquim Carreira.

circunstâncias históricas e sociológicas específicas do país, que abrangem as condições repressivas da vida cultural durante o Estado Novo e que influenciam a mediação. Tendo em conta estes dois vetores, definimos três fases de receção em linha com a investigação internacional,<sup>4</sup> e que concluímos serem produtivas para o caso português, ainda que com particularidades:

(1) 1945–1951: após a libertação dos campos de concentração pelas forças aliadas, as imagens do horror e dos sobreviventes encontrados percorrem a Europa, provocando repulsa e choque pelos crimes nazis, denunciados na sua completude durante os julgamentos dos criminosos em Nuremberga (1945-46). Circulam alguns testemunhos precoces, mas não despertam grande interesse mediático;

(2) 1951–1961: ao longo da década de 50, a reconstrução da Europa e a Guerra Fria relegam para segundo plano os crimes contra os judeus e os campos de concentração nazis, num processo muitas vezes classificado de silêncio comunicativo. De um ponto de vista mediático, o *Diário de Anne Frank* quebra este silêncio, embora estabelecendo uma narrativa conciliadora que oblitera o extermínio sistemático dos judeus e que impede a discussão sobre questões de responsabilidade individual e coletiva;

(3) 1961–1968: a “solução final” [*Endlösung*] emerge como fenómeno histórico central entre os crimes do nazismo e torna-se objeto particular de análise histórica. O julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém é normalmente identificado como momento-chave de uma consciencialização pública alargada sobre o extermínio massificado sistemático, coadjuvada pela mudança geracional da década de 60, em que uma juventude politicamente empenhada desafia as narrativas estabelecidas sobre a guerra e sobre o papel dos seus pais. Em 1967, a Guerra dos Seis Dias entre Israel e a Palestina coloca novamente a questão da sobrevivência dos judeus no plano mediático.

Esta orientação metodológica permite responder à escassez de abordagens das representações da perseguição nazi e do Holocausto na literatura portuguesa, nomeadamente em comparação com estudos de outras literaturas europeias, sem descurar particularidades e modificações de origem socio-histórica. Se, por um lado, está estudado o papel singular de Ilse Losa como autora alemã-judaica com testemunho limitado e indireto, na sua vertente literária, ensaística e de mediação intercultural (Grossegeesse, 2015; Marques, 2009; Hammer, 1997), é necessária uma caracterização mais exaustiva

---

<sup>4</sup> Levy & Sznajder (2006: 57 ss.), Levi & Rothberg (2003: 6 ss.), Traverso (2001: 17 ss.), Gordon (2012: 3 ss.), Baer (2011), Bunting (2008).

da presença do Holocausto como tema na vida cultural e literária, nomeadamente a partir de outros autores e autoras não envolvidos diretamente. Em conjunto com os estudos sobre Ilse Losa, o ponto de partida deste trabalho foram as releituras de Grossegesse (2012, 2004) da obra de Joaquim Paço d'Arcos enquanto repositório de memória do Holocausto, e as análises comparativas de Bezerra (2014, 2013) entre as personagens judias no exílio representadas nos contos daquele autor e nos de Alves Redol, estabelecendo relações entre as ideias político-ideológicas (antagónicas) de ambos e as respetivas formas de narração.

Partindo de publicações de estatutos diferenciados (oficial, popular, clandestino), o seu teor ideológico ou o seu género (textos literários/não-literários), analisam-se vários canais e agentes envolvidos na circulação de informações e ideias sobre o Holocausto em Portugal, possibilitando, em vários aspetos, uma reinterpretação do espaço público português dessa época, bem como uma visão diferenciada do seu meio intelectual. As diferentes partes deste trabalho demonstrarão as hipóteses e as conclusões de uma investigação fundada num *corpus* aberto e diversificado (tradução, recensão literária, comentário político, crónica, entre outros), sucessivamente revisitado a partir de constantes e necessárias reformulações das teses obtidas. A análise dos textos incide nas estruturas enunciativas, articulando-as com a avaliação de políticas editoriais e revistas, e a pesquisa biobibliográfica acerca dos agentes culturais no espectro sociocultural português com ligações ao exterior, incluindo comentários em correspondência privada.

As fontes historiográficas foram imprescindíveis para uma contextualização sociocultural, mas as suas limitações metodológicas face ao âmbito de estudo e aos objetivos a que nos propomos são evidentes. Na abertura do mais recente e indispensável volume sobre o Holocausto em Portugal, Irene Flunser Pimentel (2020), autora fundamental no seu estudo e divulgação, considera que

[p]or várias razões, o tema do Holocausto – ou Shoá – em Portugal ficou submerso num limbo, para onde Salazar o conseguiu remeter, com a sua política de neutralidade durante a Segunda Guerra Mundial. Depois, sobrevivendo o seu regime ditatorial no pós-guerra, conseguiu eliminar o tema da História e da memória dos portugueses, que não se sentiram envolvidos, quer na guerra europeia, quer no trágico acontecimento de gigantescas proporções da Shoá. Com o fim do regime ditatorial, no 25 de Abril de 1974, houve, tanto entre os portugueses como no campo historiográfico português, muitas outras prioridades. (Pimentel, 2020: 11)

Ao investigarmos o Holocausto com parâmetros de definição diferenciados para o estudo da sua receção por fases, desafiaremos esta assunção de um alegado silêncio no pós-guerra (comum a outros contextos

internacionais), demonstrando que no meio intelectual e apesar do “modesto *infotainment* dos tempos da sociedade salazarista” (Grossegeesse, 2004: 304), os portugueses começaram a fazer circular informações e a interessar-se pela tragédia, desde o momento em que surgem as primeiras imagens dos campos de concentração em 1945, nos termos em que era possível fazê-lo, muitas vezes de forma velada, e apesar das condicionantes repressivas da censura e da polícia política.

## 2. Parâmetros para uma definição: Holocausto, compreensão e memória

Impossible to remember as it really was,  
the Holocaust is inherently vulnerable to being remembered as it wasn't.

Tony Judt

Precisávamos de um Dostoievski!

Jorge Semprún

*Why another book on the Holocaust?* A questão é respondida em forma de introdução pelo historiador Peter Hayes à monografia *Why? Explaining the Holocaust* (2017) onde este subsume, em oito temas gerais, as questões que ao longo da vida académica lhe foram sendo colocadas sobre a catástrofe. Com início nos alvos preferenciais – *Why the Jews?* – e conclusão no legado e nas lições a retirar – *What legacies, What lessons?* –, o livro discrimina um vasto conjunto de conceitos essenciais para se entender o Holocausto: aspetos históricos do antissemitismo, da emancipação social e económica dos judeus europeus e suas consequências; a popularidade do estado-nação e a especificidade *völkisch* no jargão político e social alemão desde a segunda metade do século XIX; carrinhas da morte, câmaras de gás, trabalho forçado e resistência nos campos de concentração e zonas ocupadas; variações nos comportamentos individuais e peculiaridades nacionais como a da Polónia; e uma problematização final sobre significados, memória e mito.

É evidente que qualquer um destes aspetos pode ser, e já foi múltiplas vezes, estudado isoladamente, mas o resultado algo esquemático, redutor ou simplista desta obra, consistente no que pode parecer uma tentativa de catalogar elementos que *resumam* o Holocausto, decorre de um desiderato estabelecido por Peter Hayes a partir de uma ideia contraintuitiva: perante o excesso de informação, a compreensão diminui. A motivação de Hayes para descrever sem sentimentalismo nem santificação (*cf.* Hayes, 2017: 325) tamanhas minudências do Holocausto, advém do imperativo de impedir que este seja irresponsavelmente relegado para o âmbito do inexplicável, e que coloque todo o ser humano numa posição, por defeito, de incompreensão:

[...] the *Shoah* is comprehensible in the same way that any other catastrophic human or life experience is: with difficulty, patience, and application to the task. To say that the subject is incomprehensible is to despair, to give up, to admit to being too lazy to make the long effort, and, worst of all, to duck the challenge to our most cherished illusions about ourselves and each other that looking into the abyss of this subject entails. (Hayes, 2017: 326)<sup>5</sup>

Compreender o Holocausto implicaria um combate à resistência a olhar para dentro do abismo. Hayes entende que o conhecimento dos detalhes mais prosaicos ativa essa resistência e promove um desagradável despedaçar de “acarinhas ilusões sobre nós próprios”. Esta alusão ao “próprio”, seja o investigador ou o cidadão comum, enquadra-se na crítica cada vez mais acentuada, especialmente entre historiadores, a uma crescente “domesticação intelectual do Holocausto”, estudado segundo celebrações *trendy* do trauma cultural, e resultando numa abordagem científica em formato eminentemente contemplativo (Kansteiner & Weilnböck, 2008: 238). Segundo esta perspectiva, a academia terá sido responsável por um “reflexo ideológico” determinante para a própria formação da representação hegemónica do Holocausto – o da pós-modernidade:

Uma vez que o Holocausto foi um acontecimento axial da história moderna, a sua má interpretação põe as nossas mentes na direção errada. [...] O reflexo ideológico comum tem sido a pós-modernidade: uma preferência pelos pequenos em vez dos grandes, o fragmento em vez da estrutura, o vislumbre em vez da paisagem, a sensação em vez do facto. (Snyder, 2016: 472)

Na prolífica investigação historiográfica de Timothy Snyder (2016, 2011) sobre as chamadas “terras de sangue”, somos induzidos a uma reflexão sobre os limites culturais e científicos que academia e cidadania de um modo geral têm sobre uma ‘tragédia’ – termo que já sugere uma narrativa com função catártica (*cf.* Alexander, 2004: 224 ss.) – que se transformou num evento seminal da Europa, comparável até certo ponto com a Reforma e a Revolução Francesa (*cf.* Diner, 2003: 36). Ao deslocar o foco da

---

<sup>5</sup> Em Portugal, como em grande parte do mundo ocidental, *Holocausto* é o termo sedimentado para a definição do assassinio em massa dos judeus pelo regime nacional-socialista. A bibliografia é unânime em identificar a sua popularidade a partir da minissérie da NBC de 1978 com esse nome, e que cumpre um papel primordial ao tornar a tragédia em matéria de entretenimento televisivo, fazendo circular internacionalmente um termo que já era utilizado localmente nos Estados Unidos como tradução da palavra hebraica *Shoah*. Esta é privilegiada por muitos autores pelo seu significado de “calamidade”, mais do que de “oferta sacrificial”, como veicula etimologicamente “Holocausto”. Vários intelectuais judeus se insurgiram contra o produto da NBC, como o cineasta Claude Lanzmann, autor do importante documentário *Shoah* (1985), que, nas suas nove horas de duração, compilava o testemunho de sobreviventes em visita aos próprios lugares do horror, sem qualquer pretensão ficcional e estética. Também Elie Wiesel, reconhecido sobrevivente e escritor, qualificara *Holocaust* como telenovela (“soap opera”), representando de forma *kitsch* o que não é *representável*. É, porém, a imediatez do género e da abordagem que explica a popularidade da série, abrindo caminho a uma hollywoodização do Holocausto que se tornará verdadeiramente global com o êxito de *A Lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg. Não cabe neste lugar uma discussão sobre a construção historiográfica e mediática do Holocausto, para além do que será relevante em cada uma das fases de receção apresentadas. Consultem-se, para essa contextualização, Dan Stone (2010), Jeffrey Alexander (2004) e Peter Novick (1999), e os sumários críticos de Omer Bartov (2016) e Aleida Assmann (2006:153 ss.). Sobre a etimologia de “Holocausto” no debate sobre a sua adequação, veja-se Agamben (2008: 37 ss.).



“abreviatura-padrão” de Auschwitz para as chamadas “terras de sangue”, invadidas num curto espaço de tempo pelo III Reich e pela União Soviética durante a Segunda Guerra Mundial, Snyder abala as fundações de uma história ocidental hagiográfica do Holocausto, permeada por termos como o “indizível”, o “invivível” ou o “irrepresentável”, centrados em grande parte no protótipo do campo de concentração como local primordial do horror (*cf.* Snyder, 2016: 297 ss.), e obliterando nuances das histórias de violência política exercida nas terras hoje correspondentes aos estados bálticos, à Bielorrússia e à Ucrânia.<sup>6</sup>

Esta reconfiguração nascida depois da abertura dos arquivos da ex-União Soviética,<sup>7</sup> encontra-se com a progressiva apropriação política do Holocausto como ato fundacional da União Europeia, uma “religião cívica” (Kansteiner & Pressner, 2016: 26) cujos templos proliferariam um pouco por todo o continente, em formato de memoriais, museus e datas comemorativas, resultando num terreno fértil de negociações da memória, através de atores individuais e coletivos, civis e políticos, profundos e superficiais, que debatem e constroem por sua vez novas camadas dessa memória, criando uma narrativa necessariamente seletiva e simplificada (*cf.* Sierp, 2014: 104). Não era este o cenário no pós-guerra, como lembra Lothar Probst, e como este estudo demonstrará cabalmente:

The interpretation of the Holocaust in the context of a political theory of founding acts is, of course, only plausible from an *ex-post* perspective. Originally, when the first steps of the EU were set up, the eradication of the European Jews was scarcely a point of reference at all. At the time the collective memory in Europe was, above all, determined by two concepts: Anti-nazism and Anti-fascism. (Probst, 2003: 54)

Estas considerações introdutórias atravessam duas perspetivas (de importância variável ao longo do tempo) identificáveis na história do estudo do Holocausto: por um lado a vontade de conhecer os *factos*, por outro, o reconhecimento da sua existência mesmo *sem se saber o que foi*. A esta divisão correspondem, de um modo geral, dois *modi operandi*: o primeiro faz prevalecer interesses e métodos da disciplina da História; o segundo, inquietações e aporias de recorte filosófico-literário. Ao primeiro corresponderia a tradição que parte sobretudo da obra seminal de Raul Hilberg (1961)<sup>8</sup> e que teria o seu

---

<sup>6</sup> “[E]mbora Auschwitz seja recordado, a maior parte do Holocausto foi esquecido” (Snyder, 2016: 297). Sobre a discussão do “indizível” e do “inenarrável”, veja-se Agamben (2008: 40 ss.).

<sup>7</sup> “[O] fim do comunismo foi também o começo da memória” (Judt, 2012: 89).

<sup>8</sup> Referimo-nos a *The destruction of the European Jews*, que, junto com *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil* de Hannah Arendt pode considerar-se um momento fundador dos estudos sobre o Holocausto, na consideração de Kansteiner & Pressner (2016: 6), muito embora, no caso de Arendt, a questão estivesse presente já na sua extensa produção ensaística do imediato pós-guerra e década de 1950 (*cf.* Arendt: 2001). As questões que a filósofa coloca sobre Eichmann, porém, dão azo a um enquadramento como o da particularidade ou universalidade do Holocausto que, nas décadas seguintes, influenciam, em grande medida, a discussão sobre esta matéria.

ponto cimeiro na querela dos historiadores [*Historikerstreit*]<sup>9</sup>; ao segundo o trajeto de reflexão metafísica por meio dos testemunhos de sobreviventes,<sup>10</sup> tão diversos como as digressões metalépticas da obra literária e ensaística de Jorge Semprún e o ativismo anti-banalização dos escritores Elie Wiesel ou Ruth Klüger, assim como o debate instaurado pelo famoso *dictum* de Theodor W. Adorno sobre a barbárie de uma poesia depois de Auschwitz.<sup>11</sup>

A objetividade que advogam Hayes ou Snyder no seu tratamento exaustivo dos dados do Holocausto contrasta com a relação que é proposta entre Iluminismo e barbárie, conhecida sobretudo pelas reflexões de Zygmunt Bauman em *Modernity and the Holocaust* (1989). Assentando numa crítica ao primado da razão no mundo ocidental, Bauman entendia que genocídios programados, com um propósito formulado como qualquer outro objetivo científico e racional, eram o espelho da teleologia moderna:

Like everything else done in the modern – rational, planned, scientifically informed, expert, efficiently managed, coordinated – way, the Holocaust left behind and put to shame all its alleged premodern equivalents, exposing them as primitive, wasteful and ineffective by comparison. Like everything else in our modern society, the Holocaust was an accomplishment in every aspect superior, if measured by the standards that this society has preached and institutionalized. (Bauman, 2003: 84)

Nomeado por Peter Hayes (2017: 329) como “leitura disseminada”, Bauman seria um dos responsáveis pela propagação de um “equivoco comum”: Hayes afirma que o Holocausto *não é* um produto da Modernidade, lembrando que as chamadas “fábricas da morte” se assemelham muito mais a matadouros do século XIX do que a unidades de produção modernas; que, no geral, os centros da morte eram locais decrepitos; que na maioria dos campos o método mais utilizado foi um motor a gasolina;

---

<sup>9</sup> Nos anos 80, o *Historikerstreit* na Alemanha Ocidental opôs duas perspectivas historiográficas sobre o Holocausto: encabeçada por Ernst Nolte, uma facção entendia não existir qualquer particularidade, sendo comparável aos crimes cometidos no Gulag soviético e à atuação das forças aliadas durante a guerra; do outro lado, com destaque para Jürgen Habermas, reclamava-se a singularidade do Holocausto enquanto fenómeno racional e industrializado de morte, não relativizável e parte inevitável da História alemã. O *Historikerstreit* encontrou-se com as discussões já em curso sobre as possibilidades das formas narrativas literárias para a escrita da História, nomeadamente a partir dos conceitos de meta-história e de *emplotment* de Hayden White, consultáveis no seu ensaio do volume *Probing the limits of Holocaust representation* (1992), organizado por Saul Friedländer, recentemente fruto de revisão e balanço (Fogu et al., 2016).

<sup>10</sup> Em *Imagens apesar de tudo* [*Images malgré tout*], Georges Didi-Huberman (2012: 43) qualifica estes dois regimes “diferentes e rigorosamente simétricos” respetivamente enquanto *historicista* e *esteticista*.

<sup>11</sup> A proposição original de Adorno era a de que é bárbaro escrever um poema depois de Auschwitz: „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben“ (Adorno, 1996: 30). Embora glosado até à exaustão desde o pós-guerra, o próprio filósofo revogou mais tarde as suas palavras no capítulo “Meditações sobre a Metafísica”, da obra *Dialética Negativa* [*Negative Dialektik*] (1966): “A dor perene tem tanto direito a exprimir-se como o ser humano torturado tem direito a gritar; talvez tenha sido, pois, errado dizer que, depois de Auschwitz, já não era possível escrever um poema” (Adorno *apud* Ribeiro, 2013: 24).

que as listas de deportação foram apontadas com tinta sobre papel; que quase metade dos assassinatos ocorreram por fome, exposição a fenómenos ambientais, sovas com bastão ou fuzilamento olhos nos olhos. “Métodos bastante primitivos” – conclui. Para além disso, a ambição de eliminar na íntegra um outro grupo de pessoas não seria especificamente moderna, nem a pseudociência justificativa da eugenia nazi escondia o carácter medieval e pré-moderno da proposta ideológica de “pessoas a serem alimentadas como cavalos de raça e nacionalidades transformadas em catálogos raciais” (*idem*: 329-330, tradução nossa).<sup>12</sup>

O antagonismo a que aqui aludimos sinaliza um vetor fundamental no estudo do Holocausto: a sua receção ao longo do tempo e a sua perceção segundo a área epistemológica de estudo. Referimos aqui dois exemplos de historiadores influentes que relativizam argumentos que uma plêiade de intelectuais, das mais diversas áreas científicas, foram desatando ao longo dos anos que passaram desde o fim da Segunda Guerra Mundial e a época em que nos encontramos. A diferença essencial poder-se-ia qualificar segundo o binómio proposto por Aleida Assmann (2016: 132 ss.) no âmbito da concretização do conceito de memória cultural, entre ‘memória funcional’ [*Funktionsgedächtnis*] e ‘memória de arquivo’ [*Speichergedächtnis*]. À primeira categoria pertencem “a relação com o grupo, a seletividade, a ligação a valores e a orientação para o futuro” – logo, no caso do Holocausto, ao seu carácter simbólico-didático, consubstanciado, por exemplo, na expressão “Nie wieder!” [*Nunca mais!*]; à segunda correspondem as ciências históricas *tout court*, uma “memória das memórias, que toma[m] para si aquilo que perdeu a sua relação vital com o presente” – como espelha o ceticismo que líamos em Hayes ou Snyder em relação à pós-modernização do Holocausto. É incontornável salientar, portanto, a tensão entre história e memória na sua abordagem, e o cruzamento necessário entre as duas, como método mais produtivo no propósito da sua compreensão. Por um lado porque, como propõe Assmann, os elementos estudados pelas ciências históricas “podem ser elaborados de tal forma que venham a oferecer novas possibilidades de abordagem à memória funcional” (Assmann, 2016: 133); por outro, porque, como conclui Dan Stone na sua pequena história dos campos de concentração, “(...) if we want to understand at least something of how the Nazis realized their apocalyptic dystopia then the tools of the historian must be used along with those of novelists and poets” (Stone, 2017: 42).

---

<sup>12</sup> Hayes refere Zygmunt Bauman e Detlev Peukert como exemplos disseminados, o segundo mais circunscrito ao mundo de língua alemã, morto precocemente em 1990, mas poderíamos acrescentar, evidentemente, que a origem teórica desta onda interpretativa está na *Dialética do Iluminismo* [*Dialektik der Aufklärung*], de Adorno & Horkheimer (1947). As teses sobre a modernidade do Holocausto não surgem, no entanto, com Bauman, sendo já discutidas antes, por exemplo em 1958 pelo escritor H. G. Adler, ainda que sem o mesmo tipo de ressonância mediática (cf. Ribeiro, 2008: 8).

Facto é que as formas de recordação do Holocausto se tornaram um ponto de referência essencial para os debates sobre a memória na década de 1990, proporcionando uma metáfora-padrão para a natureza universal do mal, adaptável a outros contextos de desrespeito pelos direitos humanos a um nível global. Na sua abordagem do Holocausto como ‘memória cosmopolita’, Daniel Levy e Natan Sznajder (2006) aventavam que esta desterritorialização permitia estudar fenómenos de interferências entre memórias globais e nacionais:

[T]he deterritorialization of Holocaust memories in no way implies the end of nationally based structures of remembrance. Rather, it implies the transposition of memories onto a complex cultural terrain, where different groups offer distinctive interpretations of the global and the nation. (Levy & Sznajder, 2006: 28)

Esta *glocalização* (Robertson, 1995) daria origem a um paradoxo, como nota Andreas Huyssen: por um lado, o Holocausto torna-se “uma cifra do século XX como um todo (...) para simbolizar o falhanço do projecto do Iluminismo”, enquanto que “pode também servir como uma recordação-ecrã ou simplesmente bloquear a capacidade de olhar para histórias específicas locais” (2016: 382). Huyssen, assim como outros críticos do domínio do Holocausto na memória coletiva, vale-se da terminologia psicanalítica freudiana sobre recordações-ecrã [*Deckerinnerungen*] para sugerir um “conforto” que a confrontação com problemas locais necessariamente iria perturbar. Michael Rothberg (2009: 12 ss.), por seu lado, afere as limitações desta interpretação da memória cultural, problematizando duas vertentes. Em primeiro lugar, desafia a distinção estanque entre o local-nacional e o global-universal, sugerindo que a memória é multidirecional e os seus sujeitos moventes tanto quanto as suas interações sociais:

[P]ursuing memory’s multidirectionality encourages us to think of the public sphere as a malleable discursive space in which groups do not simply articulate established positions but actually come into being through their dialogical interactions with others; both the subjects and spaces of the public are open to continual reconstruction. (*idem*: 5)

Em segundo, critica a generalização universalista de Daniel Levy e Natan Sznajder, interessada em produzir um “código global moral”, como se o significado progressivo do Holocausto se desse de forma autónoma e não em interação com outras histórias de violência política, como as do colonialismo, a descolonização e a escravatura (*idem*: 265). Uma moralidade ‘do bem e do mal’, ainda que entrecruzada com narrativas locais e nacionais sobre o Holocausto, acabaria por fazer-se corresponder a uma distinção imóvel entre vítimas e perpetradores, por sua vez encerrados em identidades e memórias puras e autênticas que o investigador rejeita:

Memories are not owned by groups – nor are groups ‘owned’ by memories. Rather, the borders of memory and identity are jagged; what looks at first like my own property often turns out to be a borrowing or adaptation from a history that initially might seem foreign or distant. (*idem*: 5)

Esta decomposição assenta num gesto metodológico integrador de “camadas palimpsésticas, colagens híbridas, interações não-lineares e fronteiras difusas das pertenças de grupo” (Moses & Rothberg, 2014: 32), predominante nos estudos sobre a memória numa perspetiva transcultural (*cf.* Bond & Rapson, 2014). Esta enfrenta atualmente dois desafios: a saturação mediática e a perda do valor moral do Holocausto, frequentemente servindo propósitos cívicos e políticos ilegítimos, como a sua instrumentalização abusiva durante a pandemia de Covid-19, ou a utilização recorrente dos crimes nazis para a justificação de atos de violência coletiva (*cf.* Kansteiner & Pressner, 2016: 3). Observa-se presentemente uma constante mobilização indevida da memória do Holocausto e do nazismo em acontecimentos com origem no ódio ao Outro e em versões identitárias exclusivistas em que as políticas demagógicas atuais se movem (*cf.* Levi & Rothberg, 2018). Por esta razão, urge iluminar o seu potencial de sensibilização para a responsabilidade coletiva e de criação de novas formas de solidariedade e justiça, como entendemos poder observar na receção do Holocausto em Portugal durante o pós-guerra. O debate intelectual a que o Holocausto dá azo contribui menos para o seu conhecimento histórico do que para a caracterização das diferentes comunidades e “agentes empreendedores da memória” que o sustentam (Sierp & Wüstenberg, 2015: 325). É da transferibilidade da sua memória para o contexto português que este trabalho se ocupa, entrecruzando-se com uma constelação de histórias e memórias que inclui: a reconfiguração política do Estado Novo no pós-guerra, os debates estético-políticos entre presencialistas e neorrealistas, o movimento anticolonial, a narrativa lusotropicalista, as guerras coloniais e as guerras intestinas de oposição ao salazarismo. O estudo reproduz uma arqueologia de implicação intelectual, na linha do pensamento de Rothberg, em articulação com os conceitos de pós-memória de Marianne Hirsch (2012) e memória protética de Alison Landsberg (2004):

I use the deliberately open-ended term ‘implication’ in order to gather together various modes of historical relation that do not necessarily fall under the more direct forms of participation associated with traumatic events, such as victimisation and perpetration. Such ‘implicated’ modes of relation would encompass bystanders, beneficiaries, latecomers of the post-memory generation and others connected ‘prosthethically’ to pasts they did not directly experience. (Rothberg, 2013: 40)

Antes da explanação da metodologia arqueológica, concretizamos as definições operatórias do Holocausto que a discussão aqui afluída e os resultados da investigação nos conduziram a formular:

1) O Holocausto é hoje geralmente entendido como o *projeto genocida nacional-socialista para o extermínio dos judeus europeus*, denominado pelos perpetradores como “solução final do problema judaico”, sobretudo a partir da Conferência de Wannsee em janeiro de 1942. Esta definição – e ainda sem este nome – só se tornará clara no espaço público português a partir do final da década de 1950, com a popularidade de alguns produtos culturais, que coincidirá, no início da década de 60, com a publicação dos primeiros estudos historiográficos, traduzidos e/ou debatidos em Portugal. Verifica-se, ao longo desta década, mediação literária e artística com nomenclatura e imagética associadas ao sistema concentracionário nazi e aos nomes à época populares, como Auschwitz ou Treblinka. A definição de ‘genocídio’, cunhada por Raphael Lemkin em 1944 e utilizada pela primeira vez com ênfase durante o julgamento de Nuremberga, é, contudo, limitativa e decorrente de uma narrativa inaugurada pelos próprios perpetradores, que simplificam e homogeneizam uma pluralidade de identidades perseguidas, torturadas, assassinadas e exterminadas deliberadamente, sob os fundamentos pseudocientíficos da *Rassenhygiene* e da dicotomia entre raças superiores e inferiores, como as populações Sinti e Roma, os prisioneiros de guerra soviéticos ou os homossexuais;

2) Antes de a definição do Holocausto enquanto genocídio se tornar predominante, a mediação em Portugal é dominada, desde as primeiras imagens da libertação dos campos de concentração, por uma narrativa antifascista, orientada para objetivos oposicionistas locais, originando uma *equivalência entre as atrocidades nazis e os campos (Dachau, Belsen, Buchenwald)*, e destacando as vítimas intelectuais comunistas e social-democratas (judaicas ou não). No imediato pós-guerra não há particularização do extermínio dos judeus, ainda que alguma imprensa noticie os números e as informações sobre o seu sofrimento, tanto nos campos de concentração e extermínio, como no que se refere ao seu assassinato *não-industrializado* (sobretudo por ação das *Einsatzgruppen* no leste europeu, com fuzilamentos coletivos, gaseamentos dentro de carrinhas, massacres nas zonas ocupadas); ao contrário dos anos 60, não há conhecimento ainda sobre aqueles espaços que a historiografia distingue hoje enquanto “centros de morte” (Pimentel, 2020: 189 ss.) – Treblinka, Belzec, Majdanek e Sobibor;

3) Para além do domínio da narrativa antifascista sobre os crimes nazis, é possível encontrar indícios de uma definição do *Holocausto como fenómeno universal e um lado oculto da Modernidade*, como nas reflexões posteriormente desenvolvidas por Zygmunt Bauman. Segundo este parâmetro, o Holocausto é alternadamente entendido como: i) um fenómeno subjacente a regimes totalitários diversos, assim despertando comparações e diferenciações entre regimes políticos, como o nacional-socialista, o soviético e o salazarista, e entre circunstâncias históricas e contemporâneas do Portugal colonial; ii) um

fenómeno indistinguível de tantos outros durante a Guerra Fria, como a latência e percepção de uma redução do espaço físico, os conflitos armados nos processos de descolonização e adjacentes ao antagonismo soviético e americano, assim como a questão nuclear e o potencial humano autodestrutivo inaugurado em Hiroshima.

### 3. Um arquivo de implicação intelectual: metodologia e organização

No seu ensaio sobre Auschwitz e os intelectuais, o historiador Enzo Traverso (2001: 18-19) tenta uma classificação descritiva de quatro constelações: um grupo minoritário de colaboracionistas; os sobreviventes, escritores e testemunhos deportados por serem judeus (Jean Améry, Paul Celan, Primo Levi); europeus e americanos que escrevem sobre o nacional-socialismo (sobretudo em revistas editadas pelos próprios); e um pequeno núcleo de emigrantes judeus alemães (Hannah Arendt, Günther Anders, Theodor W. Adorno e outros) que durante a guerra já colocam o Holocausto no centro das suas reflexões. Traverso alerta de que não se trata de quatro meios intelectuais, mas de uma classificação que tem em conta um compromisso político (*que atitude face ao nacional-socialismo?*) e uma postura intelectual (*que reflexão sobre Auschwitz?*), categorias passíveis de colocar em contiguidade elementos das diversas constelações. A sua classificação é acompanhada pela consciência do anacronismo de um olhar com distanciamento histórico para os intelectuais e as suas impressões sobre Auschwitz:

[A]l final de la guerra, Auschwitz no es más que un acontecimiento funesto entre otros y, por consiguiente, quienes tienen la intuición o la lucidez de ver en ello una ruptura de la civilización pertenecen a medios intelectuales con otras tendencias. Todos los supervivientes y exiliados sólo pueden ser antifascistas, aunque el antifascismo *no vea* el genocidio judío (y menos aún el gitano). (*idem*: 21)

As considerações de Traverso correspondem, de maneira geral, às orientações que guiaram este projeto e as perguntas de investigação formuladas:

- Que atitude demonstram os intelectuais portugueses face ao nacional-socialismo?
- Que reflexões fizeram sobre os seus crimes?

Uma resposta metodologicamente adequada a estas questões exige, contudo, uma precisão conceptual. À necessária extensão da definição de Holocausto formulada ao longo do estudo, torna-se necessário acrescentar os critérios constituintes dos conceitos operativos de mediação e debate intelectual.

Tomemos como exemplo o momento cronológico referido por Enzo Traverso, que corresponde à primeira parte deste estudo: o final da guerra. Em Portugal, este traz a esperança de uma viragem política no país, com a derrota incondicional da Alemanha de Hitler. Desde setembro de 1933, o dispositivo cultural do Estado Novo era regulado pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), sob orientação de António Ferro. O espaço mediático era controlado pelo órgão de propaganda com o propósito de “esclarecer a obra realizada pelo Executivo (...) dando-se a conhecer através de um estatuto de verdade” (Ó, 1999: 45). Através da ordem pública instaurada pela ditadura, era necessário que “os sectores encarregues da fabricação do conhecimento, da produção do espectáculo” participassem na nova fórmula política na “qualidade de funcionários” prontos a fabricar conhecimento de “interesse nacional” (*ibidem*) com auxílio e compensação do Estado Novo, por exemplo através de prémios literários oficiais (*cf.* Torgal, 1999). O regime destrinçaria, desta forma, que intelectuais estariam mais bem investidos para o fazer, e quais seriam antipatrióticos por objeção à participação segundo as regras deste jogo, levando a que, “[d]e futuro, declarações e práticas [se] descodifica[ssem] pelo grau de semelhança ou de afastamento em relação à cultura ali assumida já como preponderante” (Ó, 1999: 47).

Como afirma Traverso em relação a todos os sobreviventes e exilados do nazismo, em 1945 todos eram antifascistas, e assim se reuniram também em Portugal, dos presencialistas aos neorrealistas, os primeiros céticos face ao comunismo, os últimos entusiastas convictos, no Movimento de Unidade Democrática (MUD), reclamando eleições livres e uma mudança política no país. Uma figura à época já incontornável da resistência à participação no dispositivo cultural salazarista é o escritor Alves Redol (1911-1969), representante cimeiro do neorrealismo e, portanto, atuante fora do campo literário oficial e com obras proibidas pela censura. Perante estes dados biográficos, o seu posicionamento face a Auschwitz e ao nazismo será evidente em termos ideológicos ao longo das fases de receção do Holocausto. Outros trajetos, porém, desafiam a conceção do intelectual como “intérprete” da realidade com um compromisso social, segundo a conceptualização de Zygmunt Bauman (1987).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Este identifica a passagem dos intelectuais de um papel legislador (característico da Modernidade) a intérprete (na Pós-Modernidade), embora advertindo que um não exclui totalmente o anterior. O “legislador” consiste numa autoridade legitimada por um conhecimento superior não acessível à franja não intelectual da sociedade, que permitia a cientistas, filósofos e outros a adoção de um papel fundamental para a preservação da ordem social. Bauman propõe que o intelectual se tornou progressivamente em “intérprete”, com a função de traduzir ideias provindas de uma dada tradição que possam ser percebidas dentro do sistema de conhecimento de uma outra, adotando, na ordem social, o papel de mediador na comunicação entre participantes autónomos e soberanos (Bauman, 1987: 4-5). Esta definição choca com questões socio-históricas concretas e a dificuldade de auscultar uma dimensão totalizadora do papel do intelectual, como demonstra a famosa crítica de Noam Chomsky ao meio intelectual americano durante a Guerra do Vietname e do alemão durante o nazismo, divergentes do mandamento “It is the responsibility of intellectuals to speak the truth and to expose lies” (Chomsky, 1967).



Uma das primeiras figuras introduzidas no estudo e que aqui antecipamos como demonstração dos limites desta definição de intelectual, é Domingos Monteiro (1903-1980). Advogado de defesa de vários presos políticos durante os anos 1930, redige um prefácio a *A Morte Lenta – Memórias de um sobrevivente de Buchenwald* (Émile Henry, 1946), a primeira obra publicada em Portugal com um testemunho, declarando a sua pertinência para o entendimento do que estava em causa: a possibilidade de derrotar o fascismo. Porém, viria a abster-se de um posicionamento político oposicionista nos anos do pós-guerra, sendo premiado pelo atualizado SNI (Secretariado Nacional de Informação, ex-SPN) e colocando-se contra o regime democrático após a revolução de abril de 1974. A incoerência ou diversificação ideológica ao longo da cronologia aqui estudada não implica *per se* um entrave metodológico, antes um desafio às questões colocadas pelo modelo de investigação. Nem as obras de Alves Redol são repositório de uma representação estanque do Holocausto, nem os efeitos produzidos pelo prefácio de Domingos Monteiro à obra de Émile Henry são anulados pela sua colaboração desinteressada com o Estado Novo na sua fase posterior. De facto, como demonstra João Pedro George, sustentado nas dinâmicas sobretudo a partir da década de 1960, a polémica literária torna-se um sintoma da reconfiguração do campo literário português “que ganhava consciência de si e procurava afirmar a sua especificidade” (2002: 7). O autor questiona-se: “Como definir, com um grau mínimo de coerência sociológica, um grupo tão heterogéneo como o dos escritores?” (*idem*, 6). No caso da receção do Holocausto, esta heterogeneidade é um ponto favorável, como os estudos iniciais sobre Joaquim Paço d’Arcos (1908-1979) deixavam entrever, originando duas novas perguntas de investigação:

- Que relação existe entre o posicionamento ideológico dos intelectuais e a sua mediação do Holocausto?
- Que variações interpretativas do Holocausto se observam nas diferentes fases de receção?

O estudo de João Pedro George sobre “seis episódios essenciais para o estudo da vida literária portuguesa na segunda metade do século XX” (*idem*, 7) conclui da inoperacionalidade do conceito sociológico de autonomia do campo literário de Pierre Bourdieu,<sup>14</sup> ao mostrar que este princípio servira retoricamente para fins de luta política. Esta fora precisamente a justificação dada por Joaquim Paço d’Arcos durante o caso SPE (Sociedade Portuguesa de Escritores), violentamente encerrada pela PIDE

---

<sup>14</sup> “O surgimento histórico dos intelectuais deu-se no momento em que eles superaram a oposição entre a cultura pura e o compromisso social. Eles são, assim, seres bidimensionais. Para reivindicarem o título de intelectual, os produtores culturais têm de preencher duas condições: por um lado, têm de pertencer a um campo intelectualmente autónomo e de respeitar as leis próprias desse campo; por outro, têm de aplicar as competências e autoridade específicas que detêm na sua esfera intelectual própria numa actividade política fora dela. Têm de permanecer produtores culturais a tempo inteiro sem se transformarem em políticos” (Bourdieu *apud* Ribeiro, 1993: 484).

em 1965 após atribuição do prémio literário a Luandino Vieira, militante do MPLA e, segundo o Estado Novo a mãos com a guerra colonial, um terrorista. Paço d'Arcos demite-se da presidência da Assembleia Geral daquele órgão reclamando autonomia literária, e instaurando assim uma hierarquização da violência política. Enquanto defende a África portuguesa em cenário de guerra, promove o romance *Memórias duma nota de banco* (1962), onde a nota portuguesa chega às portas de uma câmara de gás do sistema concentracionário nazi, refletindo sobre violência e desumanidade.

Esta breve incursão por alguns exemplos contemplados neste estudo serve como evidência de que para analisar a mediação e o debate intelectual sobre o Holocausto num sistema a que se possa chamar literário, torna-se necessário alargar as fronteiras desse sistema, e contemplar aspetos da vida literária normalmente entendidos como externos a ele, como grupos literários, debates ideológicos, políticas editoriais, crítica e tradução. A partir de uma visão funcionalista do sistema literário, sob os pressupostos delineados por Itamar Even-Zohar (1990), é possível desenhar um projeto de investigação mais abrangente e eficaz na procura do impacto do Holocausto no meio cultural português.

O funcionalismo advoga, de um modo geral, que os fenómenos semióticos, isto é, padrões de comunicação governados por signos (cultura, linguagem, literatura, sociedade) podem ser entendidos e estudados de forma mais eficaz se considerados enquanto (poli)sistemas e não como conglomerados de elementos díspares. Esta base teórica apresenta-se como suporte dos postulados do método multidirecional de Rothberg face à memória cultural, pretendendo iluminar artefactos, produções e posicionamentos usualmente ignorados ou dispensados da análise literária em função de critérios canónicos ou de gosto:

If one accepts the polysystem hypothesis, then one must also accept that the historical study of literary polysystems cannot confine itself to the so-called “masterpieces”, even if some would consider them the only *raison d'être* of literary studies in the first place. [...] No field of study, whether mildly or more rigorously “scientific”, can select its objects according to norms of taste. (Even-Zohar, 1990: 13)

Em diálogo com os textos fundacionais do formalismo russo, Even-Zohar inclui na definição do sistema literário tensões entre literatura canonizada e não-canonizada, entre centros e periferias, sublinhando as vantagens de uma articulação do sistema literário com a sociedade, economia, política e ideologia que o rodeiam:

One need no longer assume that social facts, for example, must find an immediate, unidirectional, and univocal expression on the level of the literary repertoire, as primitive sociology or the History of Ideas,

(orthodox) Marxism included, would like us to believe. The intricate correlations between these cultural systems, if seen as isomorphic in nature and functional only within a cultural whole, can be observed on the basis of their mutual give-and-take, which often occurs obliquely, i.e., through transmissional devices, and often via peripheries. (*idem*, 23)

Portugal encontra-se geográfica e sociologicamente na periferia da Europa e destaca-o enquanto sustentáculo da sua relação histórica com os refugiados judeus ao nazismo. Segundo a terminologia de Raul Hilberg (1992), é possível distinguir os envolvidos no Holocausto em três categorias: perpetradores, vítimas e *bystanders*. A última categoria é a daqueles que, à distância, assistem aos acontecimentos, obtêm conhecimentos sobre os factos e demonstram atitudes de auxílio (*helpers*), de benefício (*gainers*) ou de observação (*onlookers*). Para este trabalho importa a categoria do *bystander* enquanto observador periférico do Holocausto, numa abordagem ao sistema literário enquanto rede (*network*) de atividades a partir da qual se pode aplicar a possibilidade de estas serem considerados literárias (*cf.* Even-Zohar, 1990: 28) em interação com o (poli)sistema, sobretudo com os *media*.

Em formato semelhante à contiguidade aventada por Enzo Traverso entre elementos de vários meios intelectuais a partir do seu posicionamento face ao nazismo e reflexão sobre Auschwitz, tomamos a mediação e debate sobre o Holocausto em Portugal como polissistema no sentido funcionalista, formulando as últimas perguntas de investigação:

- De que forma se interligam as obras de âmbito literário com os canais de informação do (poli)sistema em que surgem?
- Que diferenças existem entre o papel do intelectual enquanto agente de informação sobre o Holocausto e enquanto participante em processos culturais como a produção, a crítica e a tradução literárias?

Este conjunto de questões deu origem a uma metodologia triangular. Em primeiro lugar, estabeleceu-se um *corpus* longitudinal composto pelas revistas de literatura e cultura mais relevantes de cada uma das fases. Foram analisados todos os números das revistas *Vértice* e *Seara Nova*, as únicas com impressão contínua de 1945 a 1968, e posteriormente seleccionadas algumas revistas de cada fase, de modo a compensar o viés ideológico e/ou estético-cultural daquelas duas publicações. Assim, procedemos à leitura das revistas *Mundo Literário* (1946-1948), *Árvore* (1951-1953), da série *Córnio* (*Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio*, 1951-1956), *Notícias do Bloqueio* (1957-1961), *57* (1957-1962), *Pirâmide* (1959-1960), e *O Tempo e o Modo* (1963-1967). Através de recensões críticas, anúncios a traduções de livros e estreia de filmes no cinema, produzimos uma cartografia de referências importantes.

Num segundo momento, estas referências foram articuladas com a análise das obras cujos estudos prévios indicavam a presença do tema do Holocausto, de modo a auscultar de que forma estes textos e aquelas referências dialogavam entre si. O ponto de partida foram obras selecionadas de Ilse Losa, Jorge de Sena, Alves Redol e Joaquim Paço d'Arcos. As perspetivas sobre o Holocausto presentes nas obras foram contrastadas com a intervenção intelectual dos seus autores e autoras em diferentes esferas culturais, desde as públicas às privadas (tradução, crítica, correspondência), alargando o (poli)sistema a outros atores e textos que se configuraram como fonte de informação e debate.

Os dois momentos de investigação anteriores deram origem à ordenação das fases de receção por macrotemas: a primeira designa-se de “Desorientação” (1945-1951), a seguinte “Deslocalização” (1951-1961), e a terceira intitula-se “No tribunal” (1961-1968). De forma a confirmar a consistência desta consignação de temas às fases de receção, relemos o *corpus* inicial de revistas segundo esta divisão.

À luz destas considerações teóricas e metodológicas, ordenamos a mediação e debate intelectual sobre o Holocausto em Portugal do pós-guerra até 1968 em três capítulos:

1) *Desorientação*: face às imagens do horror que circulam no imediato pós-guerra, analisamos um conjunto diversificado de respostas culturais, desde a sua mediação jornalística aos termos em que esta impregna o debate dos anos seguintes, começando com a obra *A Morte Lenta – Memórias de um sobrevivente de Buchenwald* (Émile Henry, 1946) e prestando especial atenção ao prefácio do escritor Domingos Monteiro. Avançamos, em seguida, para três recensões críticas a obras e autores relacionados com o sistema concentracionário nazi (Anna Seghers, David Rousset, vários intelectuais franceses ligados ao Partido Comunista), por Mário Dionísio, Irene Lisboa e Joaquim Namorado. As diferenças estéticas e ideológicas entre os três serão complementadas com a análise da revista *Mundo Literário* (1946-1948), espaço heterogéneo de debate estético-político. Nela surgem inúmeras referências aos crimes nazis, e, de particular relevância, uma pintura do sobrevivente Boris Taslitsky sobre o campo de concentração de Buchenwald. Encontraremos aqui, pela primeira vez, Alves Redol e a sua obra *França – Da Resistência à Renascença* (1948), com uma investigação do autor *in loco* sobre os crimes do nazismo. Convocamos, depois, a obra historiográfica *O drama de Nuremberg* (1946) do jornalista Carlos Ferrão, conhecido pelo seu papel de mediador das histórias da guerra na imprensa portuguesa, e revisitamos, por fim, a obra inicial de Ilse Losa (1948-1951), como reduto de uma memória comunicativa sobre a perseguição nazi, de que esta havia sido vítima, ainda que não tivesse o estatuto de sobrevivente do Holocausto.

Nesta fase, o conhecimento sobre o extermínio dos judeus existe por *raciocínio inferencial*,<sup>15</sup> isto é, a sua perseguição pelo regime nazi e violência política sobre eles exercida já eram conhecidas durante a guerra, e as primeiras notícias e imagens confirmam essa percepção pública, ainda que não se destaquem de entre as restantes vítimas. Nem vítimas nem perpetradores se sabiam parte de uma realidade que viria a ser chamada de Holocausto/Shoah. Nem uns nem outros, portanto, o nomearam aquando do seu fim (cf. Assmann, 2006:154). Classificamos, por isso, a receção do Holocausto nesta fase sob uma aura de desorientação, que é moral (face à cisão civilizacional), estético-política (face ao impacto político-cultural) e identitária (dos judeus exilados no mundo e sobreviventes à catástrofe);

2) *Deslocalização*: na segunda parte, observamos como é possível contestar o “silêncio comunicativo” (Lübbe, 1983) sobre o Holocausto durante a década de 50, confirmando a sua relevância enquanto memória recente, ainda que preterida face aos perigos que a Guerra Fria coloca às sociedades da época, por seu lado empenhadas em retomar a prosperidade económica. Sob orientação da multidirecionalidade da memória, aplicamos ao caso português a lente de leitura que o programa metodológico de Michael Rothberg (2009) mobiliza no contexto francês, nomeadamente na memória do Holocausto durante os processos tensos de descolonização, de que a Guerra da Argélia (1954-1962) é o evento mais representativo. A partir de uma análise do pouco conhecido romance *Natureza morta* (1949), de José-Augusto França, incidente sobre a experiência colonial em Angola, demonstraremos como a descodificação de uma coreografia literária autobiográfica pode colocar um romance daquele tipo como protótipo metodológico de uma leitura multidirecional entre o Holocausto e o colonialismo português, nomeadamente na sua interferência no processo de consciência da descivilização do colonizador, nos termos sugeridos pelos estudos iniciais da negritude de Aimé Césaire e Frantz Fanon. Esta hipótese é testada na análise das obras *A barca dos sete lemes* (1958) e *O cavalo espantado* (1960) de Alves Redol, e nos contos *A Grã-Canária* e *Defesa e justificação de um ex-criminoso de guerra* de Jorge de Sena (ambos escritos em 1961).

Numa segunda parte, esta deslocalização refere-se à noção espacial que a literatura absorve de um mundo dividido em dois blocos políticos e culturais em choque, que, por sua vez, fazem da concorrência espacial um *leitmotiv* inescapável, na sua vertente cósmica e metafísica. A partir de uma incursão pela poesia, encontramos o Holocausto no âmbito de composições poéticas que sinalizam uma

---

<sup>15</sup> Tomamos de empréstimo a expressão de Saul Friedländer, nas suas reflexões sobre o nazismo: “(...) essas imagens que apresentam o fenómeno concentracionário são também imagens da *Shoah*. São-no por *inferência*, não sei se é esta a palavra certa, mas digamos assim: são imagens da *Shoah* por *raciocínio inferencial*” (Friedländer, 2017: 159).

latência (Gumbrecht, 2013) na forma de reflexões sobre os mortos, a inércia espiritual e a verosimilhança de uma autodestruição do ser humano por via de um canibalismo pós-civilizado. É entre este ímpeto apocalíptico e os fantasmas dos contos de Ilse Losa e Agustina Bessa-Luís que analisamos reencarnações do Holocausto ao longo da década de 50, complementadas pelas visitas de Mário-Henrique Leiria e João Falcato ao campo de concentração de Dachau, assim como pela popularidade do fenómeno Anne Frank em Portugal.

Neste capítulo, o conhecimento sobre o Holocausto dá-se por via de uma *transferabilidade metafórica* para o contexto português, reconhecidamente de bloqueio (cultural e político, na ditadura que sobreviveu à guerra), como concretiza o poema antológico de Egito Gonçalves *Notícias do bloqueio*, sem que um espaço vasto como o do império colonial ofereça um escape. Pelo contrário, este (re)cria apenas os fantasmas que um mundo pós-Holocausto já enfrenta com relutância e negação, até à chegada da década de 1960.

3) *No tribunal*: o julgamento mediático de Adolf Eichmann em Jerusalém (1961) transforma o Holocausto num fenómeno particular de entre os crimes nazis, expondo os seus crimes e os seus responsáveis diretos – superiores e comuns – à opinião pública, mas também, pela primeira vez e de forma abrangente, os testemunhos das vítimas sobreviventes. Na Alemanha, os julgamentos de Auschwitz (1963-1965), também integradores de inúmeros relatos de sobreviventes, desencadeiam igualmente um forte debate público sobre questões de responsabilidade individual e coletiva, que chega a Portugal pela revista *O Tempo e o Modo*, mas também pela publicação de uma primeira vaga de bibliografia literária e historiográfica sobre o extermínio dos judeus. De Joaquim Paço d’Arcos, romancista de êxito popular caucionado politicamente, a Ilse Losa ou ao surrealista Virgílio Martinho, em formato distópico, a produção literária com referência ao Holocausto é variada. Por outro lado, os poemas de Nelly Sachs, refugiada do nazismo e premiada com o Nobel da Literatura de 1966, são traduzidos e divulgados em Portugal pelo germanista Paulo Quintela, e Bernardo Santareno escreve a sua antológica peça *O Judeu* (1966), interligando o destino trágico do dramaturgo português António José da Silva no século XVIII com os judeus do século XX, e, por extensão metafórica, com todos os intelectuais em sistemas de opressão política. O dramaturgo mobiliza variadas fontes literárias e historiográficas sobre o Holocausto também na obra seguinte *O Inferno* (1967), comprovando, em conjunto com todas as fontes constantes desta fase, de que o conhecimento do Holocausto se faz pela *exposição à autoridade semântica das vítimas*.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> A expressão é de Shoshana Felman (2000: 466), crítica literária que escreveu sobre a relação entre traumas e julgamentos na história do século XX, e em particular sobre o caso Eichmann: “I submit that the quintessence of the Eichmann trial is the acquisition of semantic authority by the victims. It was the

A partir daqui, é impossível falar – em sentido lato – sobre o Holocausto sem a particularidade dos crimes contra os judeus, seja na revisitação dos acontecimentos trágicos da sua perseguição e extermínio, seja em experiências criativas metafóricas sobre sistemas totalitários imaginados.

Encerra-se o trabalho com um epílogo onde se justifica por que razão o ano de 1968 constitui um ponto de chegada face aos objetivos propostos, e onde se delineiam novas perguntas e metodologias de investigação possíveis face às conclusões aqui aduzidas.

---

newly acquired semantic and historical authority of his revolutionary story that, for the first time, created what we know today as the Holocaust: a theme of international discussion and world conversation designating the experience of the victims and referring to the crime against the Jewish people independently from the political and military story of the Second World War”.

## MEDIAÇÃO E DEBATE INTELECTUAL

### 1. *Desorientação*: notícias, testemunhos e representações de uma catástrofe sem nome (1945-1951)

Terá um demónio escolhido domicílio na Alemanha?

Primo Levi, *O Dever de Memória*

1945. No dia 17 de maio, cerca de uma semana depois da rendição incondicional das forças alemãs no terreno de guerra europeu, o semanário humorístico *Sempre Fixe*, fundado em 1926 por Pedro Bordalo Pinheiro, mostrava na primeira página uma caricatura do Diabo a ler um livro. A figura de feições humanas, com asas de morcego, chifres, cauda e orelhas pontiagudas, encontra-se sentada com o tridente encostado ao ombro e o volume de grandes dimensões pousado sobre o colo, em cuja capa se lê “Campos de concentração de Bunchenvald [*sic*], Auschwitz, Dachau, Belsen, Salzburgo, etc. etc.”, e na contracapa “Relatório das missões britânica e americana”. O detalhe mais particular da figura está, contudo, na sua expressão facial. As pupilas dilatadas, as sobrancelhas levantadas e a boca aberta dão conta da consternação do demónio que, ainda assim, parece não conseguir demover-se da leitura de que se ocupa. O título dado à imagem (“O espanto do diabo”) salienta a originalidade da sua experiência de leitura. O milenar mito antagonista do Bem, representante de “todas as forças que perturbam, ensombram, enfraquecem a consciência e a fazem virar-se para o indeterminado e para o ambivalente” (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 264), move-se aqui de objeto icónico transcendental para sujeito espectador mundano, que pensa, segundo se lê na legenda: “Ao pé disto, não passo de um ‘pobre diabo’! Comparadas com estas, as torturas do inferno são doces carícias”.

Uma imagem deste tipo solicita um certo ângulo de leitura *re-visionista*,<sup>17</sup> convocado por duas questões relativas à comparação aqui estabelecida: de um ponto de vista global, o espanto do Diabo remete para a impressão de que os crimes revelados no final da guerra constituíam uma novidade histórica, debilitante para qualquer alicerce moral mínimo estabelecido previamente;<sup>18</sup> de um ponto de vista particular e nacional, é lícito especular se a personificação caricata do Diabo, em particular o seu discurso direto, responde à acusação amplamente promovida pelas forças oposicionistas de que a

---

<sup>17</sup> Num sentido “reflexivo, autocrítico e revendo o sentido que os sentidos do tempo atribuem às imagens” (Gil, 2012: 28).

<sup>18</sup> Lembremo-nos dos *Minima Moralia*, de Theodor W. Adorno (1951), ou do seu correspondente contemporâneo português (*cf.* Barrento, 2006: 99), *Heterodoxia*, de Eduardo Lourenço (1949), ambos, nas suas diferenças, empenhados na “luta para encontrar um sentido para o destino histórico dos homens, uma luta mortal por um *mínimo* de certezas materiais e espirituais suficientes para tornarem viável o convívio humano” (Lourenço, 1987: 11, *italico* nosso).



proximidade formal e ideológica do Estado Novo com o III Reich era uma evidência, pelo que a derrota alemã era também uma derrota do regime português. Veremos, pelo escrutínio da imprensa ‘séria’, que tais assunções são menos claras do que à primeira vista se intui. O Presidente do Conselho Oliveira Salazar coloca-se estrategicamente do lado dos democratas, atenuando ligeiramente a mão da censura, e permitindo, assim, que possamos, durante esta fase do imediato pós-guerra, estudar de forma ampla os aspetos consensuais e contraditórios da mediação do Holocausto.

Veja-se o exemplo de *Casablanca*, de Martin Curtiz, o clássico de 1942. Este filme estreia, no Politeama em Lisboa, no mesmo dia em que o Diabo se mostra consternado no *Sempre Fixe*, com um atraso de três anos, precisamente porque a censura era outra aquando da sua divulgação original. Num ambiente de polarização social aberta, estranha à cultura política do salazarismo e do seu processo de consenso social definido enquanto Política do Espírito (cf. Ó, 1999: 33-52; Trindade, 2018: 73),<sup>19</sup> apresentam-se, nos cinemas portugueses, neste maio conturbado de 1945, não apenas as imagens captadas pelas forças aliadas no terreno,<sup>20</sup> mas também um filme estreado após o Decreto-Lei n.º 34 560, de 11 de maio, que retira a “obrigada discricção” da imprensa nacional sobre o conflito internacional, e passa a permitir “certas e mais ousadas referências políticas” (França, 2012: 23), como, no caso deste clássico, a Resistência francesa ao regime de Vichy.<sup>21</sup> Esta estreia ficou marcada por tumultos na audiência, decorrentes de uma briga entre germanófilos e apoiantes dos Aliados (cf. António *apud* Gil, 2011:181), um retrato da dimensão político-afetiva que o fim do conflito mobilizava e do impacto que esse vetor implicava na receção de obras artísticas.

É sob este pano de fundo que aqui apresentamos o tratamento mediático das imagens recolhidas pelas tropas aliadas na libertação dos campos de concentração em território alemão. Estas constituem

---

<sup>19</sup> A Política do Espírito é o nome atribuído à ação propagandística do Estado Novo, levada a cabo pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) dirigido por António Ferro.

<sup>20</sup> Trata-se de *German Concentration Camps Survey*, filme documentário produzido por Sydney Bernstein e supervisão de Alfred Hitchcock, para o Ministério de Informação britânico. Na Alemanha derrotada, no setor americano, o filme foi editado pelo Departamento de Guerra americano, sob realização de Billy Wilder, e mostrado em cinemas locais à população alemã, com o nome *Todesmühlen (Moinhos da morte)*, título-metáfora que faz transparecer as suas intenções políticas, contrariamente ao nome objetivo do material em mãos britânicas. O propósito era o de salientar as atrocidades cometidas pelos nazis, que, na verdade, não eram representáveis enquanto tal, tendo em conta a sua enorme extensão sobretudo nos territórios ocupados a leste. Através de imagens de campos de concentração da área geográfica libertada pelos Aliados, desconheceu-se, durante muito tempo, que os prisioneiros lá encontrados eram, em grande parte, uma mescla de prisioneiros arrastados nas chamadas ‘marchas da morte’, de outras áreas mais a leste durante as semanas anteriores, sujeitas ao avanço das tropas soviéticas. Quando os antagonismos com a União Soviética se tornaram claros, a projeção destes filmes foi de imediato suspensa, a favor de uma necessidade estratégica de manter os alemães do lado dos Aliados, com a ideia da reconstrução do futuro estado alemão segundo os preceitos dos regimes democráticos ocidentais.

<sup>21</sup> Para além do aspeto fundamental do ponto de vista da seleção da censura, referido por Isabel Capelo Gil: “Apesar de a maioria da população ser declaradamente pró-aliada, a conjuntura de simpatia pró-germânica que se fazia sentir nos meios intelectuais, artísticos, políticos e sobretudo militares, aliada à política de neutralidade geométrica do regime, contribuiu para afastar dos cinemas, os filmes mais radicalmente anti-alemães” (Gil, 2011: 180).

o início da mediação do Holocausto em Portugal no pós-guerra e permitem-nos entender de que forma foram apresentadas ao público português. Embora a imprensa escrita e os *media* propriamente ditos não sejam *per se* objeto de estudo deste trabalho, mas sempre e quando reflitam a rede de agentes responsáveis pela circulação de informação sobre o Holocausto, é sobremaneira justificado iniciar este projeto pela mediação jornalística no momento da sua imediata divulgação.

Em primeiro lugar, porque as imagens que correram o mundo se cristalizaram historicamente como percepção coletiva *em bruto* do Holocausto. No entanto, e de um ponto de vista terminológico, não se tratava aqui do 'Holocausto', mas das 'atrocidades' (*Statement of Atrocities*) cometidas pelas forças nazis nas áreas ocupadas, tal como constava da Declaração de Moscovo de 1 de novembro de 1943, assinada pelas potências aliadas (França, EUA, URSS, Reino Unido). Esta declaração estará na base da Carta de Londres de 8 de agosto de 1945, que determinava os princípios e os procedimentos que regeriam o Tribunal de Nuremberga, onde os criminosos seriam julgados a partir do outono desse ano.<sup>22</sup> Em Nuremberga, estas 'atrocidades' são classificadas de "crimes contra a Humanidade", junto com duas outras categorias: "crimes contra a paz" e "crimes de guerra" (*cf.* cap. 1.4.2). Neste tribunal há já referência ao neologismo 'genocídio', cunhado pelo advogado polaco-judeu Rafael Lemkin em 1943, para designar crimes cujo objetivo é a eliminação da existência física de um grupo nacional, étnico, racial ou religioso, porém não há lugar a sentenças específicas por crimes contra os judeus. É apenas em dezembro de 1948 que a Assembleia Geral das Nações Unidas ratifica a Convenção para a Prevenção e Repressão do Crime de Genocídio, com base no conceito proposto por Lemkin, e entrando em vigor a partir de 1951. Este termo não será utilizado mediaticamente no imediato, mantendo-se corrente 'extermínio', normalmente associado a 'campos de extermínio', onde se cometeram 'atrocidades' e 'crimes de guerra'. Os *media* atuam segundo os termos político-jurídicos aqui referidos, tratando o extermínio dos judeus como um dos crimes de guerra e não como evento particular.

Em segundo lugar, não sendo palco do conflito, o país tem acesso ao desenrolar da guerra de forma totalmente dependente de agências noticiosas e instituições de informação afetas às partes beligerantes, o que, no momento confuso do seu desenlace, nos oferece dados sobre: 1) como é que o condicionamento da Comissão de Censura funcionou perante as notícias das atrocidades de guerra e a

---

<sup>22</sup> "(...) um acordo ou «Carta» em Londres criara o Tribunal Militar Internacional com representação dos quatro países aliados para julgar os «crimes do nazismo», e ele viu alargado o seu âmbito até à inovação decidida de julgar «crimes contra a humanidade», crimes de Estado e de administração, a par dos «crimes de guerra», praticados pelas forças militares contra os acordos tradicionais existentes, ditos de Genebra. (...) E assim foram processados o Gabinete do Reich, a direcção do partido nazi, o Estado Maior da Wehrmacht, a Gestapo e as organizações das SS e das SA." (França, 2012: 91-92)

perspetiva de uma orientação política democrática vitoriosa na Europa; 2) que forma tomou a mediação dessas atrocidades no âmbito de uma reconfiguração política do país, em especial após o anúncio de Salazar de uma renovação institucional e legislativa, num país onde se mantinha em funções um campo de concentração, ainda que numa das (à altura ainda assim designadas) colónias.<sup>23</sup>

A partir destes dados, que ocupam a primeira parte, recuperamos o enquadramento a que tiveram acesso todos aqueles intelectuais que, de imediato ou nos meses seguintes, reagem às atrocidades e, à luz da sua perspetiva pessoal, política e/ou sociocultural, promovem a sua funcionalização. É deles que nos ocupamos nas partes seguintes, estudando, respetivamente: 1) a relação entre o impacto dos julgamentos de Nuremberga e das ‘eleições livres’ prometidas por Salazar, na primeira publicação portuguesa de um sobrevivente de Buchenwald, Emile Henry, em 1946, prefaciada pelo escritor Domingos Monteiro; 2) o debate estético-político em vigor no meio cultural português desde os anos 30, e a sua incorporação das atrocidades através de obras e debates teóricos que floresciam sobretudo em França, e que são discutidos nas revistas culturais mais populares do país: *Vértice*, *Seara Nova* e *Mundo Literário*; 3) as reportagens na Europa do escritor Alves Redol e do jornalista Carlos Ferrão, que mostram perspetivas transdisciplinares sobre o fenómeno e comprovam a indiferenciação entre os crimes de guerra e o genocídio dos judeus; 4) o drama interior presente na escrita inicial de Ilse Losa, judia refugiada em Portugal, país em que acabou por se estabelecer, e que ocupa um lugar ambivalente enquanto testemunha da perseguição aos judeus, numa articulação complexa entre o sistema literário português e o seu comprometimento com aquilo a que hoje chamamos “dever de memória” (Levi, 2010).

### **1.1 O ano de 1945: fantasmas, criminosos e o ‘momento político’**

Dois aspetos importantes devem ser salvaguardados relativamente a esta fase do Estado Novo. Instaurada em 1933, portanto doze anos antes, a fórmula salazarista de gestão do Estado compreendia o controlo direto da atividade jornalística por via do SPN (Secretariado da Propaganda Nacional, reformulado em 1945 com o nome de Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo – SNI). Indistinguível do nome de António Ferro (1895-1956), o SPN/SNI aferia a adequação da imprensa portuguesa aos pressupostos da Política do Espírito e regulava a sua relação com os poderes do estado, sustentada nos pilares da censura e da polícia política, embora, diferentemente do fascismo italiano e

---

<sup>23</sup> Referimo-nos à oficialmente designada Colónia Penal do Tarrafal (como estabelecido no Decreto-Lei n.º 26 539 de 23 de abril de 1936), na ilha de Santiago em Cabo Verde.

nazismo alemão, sem o controlo direto sobre a propriedade dos jornais e da seleção rigorosa de quem exercia o jornalismo (cf. Veríssimo, 2003:101). Os jornais servem, portanto, na primeira fase do regime, um propósito propagandístico do Estado Novo, ao qual as elites intelectuais e jornalísticas vão aderir, sentindo-se úteis no trabalho em prol de um *interesse nacional* que, de uma forma geral, na atmosfera política dos anos 30 e até meados de 40, é um critério incontestado.<sup>24</sup>

Neste contexto, é necessário ter em conta que os jornalistas, pelo menos aqueles que trabalhavam nos jornais de grande tiragem em circulação nos centros urbanos de Lisboa e do Porto, constituíam uma elite privilegiada em termos de reputação, e o seu trabalho sorvia um respeito e uma confiança, tanto entre pares como nas elites políticas, alheio à independência e ao carácter necessariamente contrapoder de que se reveste a imprensa dos regimes democráticos e liberais (*idem*, 94). Esta circunstância salienta ainda mais a importância do meio intelectual atuante dentro e fora do âmbito jornalístico, que toma para si o papel de contrapoder que a imprensa, de um ponto de vista editorial, não estava autorizada a fazer, nem no qual manifestava interesse aberto no âmbito do *modus operandi* da época.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Este aspeto é importante no sentido de reconhecermos o determinismo retroativo com que o imediato pós-guerra é muitas vezes delineado da perspectiva pós-Guerra Fria, ignorando o nível de contestação radical e abertura que o caracterizaram, ainda antes de ficarem sedimentadas pertenças a blocos antagónicos (cf. Stone, 2014: 16). Não era óbvio que o bloco de leste em breve se tornasse antagonista do Ocidente nos termos em que isso se efetivou, nem que o regime português se mantivesse intacto, apesar das dificuldades temporárias de adaptação à nova ordem geopolítica, nem que as atrocidades de guerra incluíssem um genocídio de proporções especialmente grotescas no caso dos judeus, nem que o futuro trouxesse uma visão específica sobre o papel dos estados e de personalidades que contribuíram para a situação dos judeus perseguidos. O olhar era, maioritariamente, retrospectivo, ansioso por um conjunto de respostas políticas e sociais ao desastre que acabara, dentro de um marco mental definido pelo mundo herdado da década de 30, a última em condições de *normalidade* antes do eclodir da guerra, ainda que marcado pelas convulsões advindas dos desenvolvimentos teórico-políticos soviéticos e pela Guerra Civil de Espanha. Consultem-se, a este propósito, os estudos de José Neves (2008) e Luís Trindade (2008; 2018), que, pese embora primeiramente historiográficos, escrutinam aspetos culturais e literários do nacionalismo comunista e salazarista, respetivamente.

<sup>25</sup> Para este aspeto, importa lembrar a posição de José Tengarrinha (2006: 183), quando refere que “[e]sta vertente do papel da Informação e da sua relação com o Poder atinge uma tal dimensão na história do Estado Novo que deve conduzir a alguma inflexão nos estudos sobre a Imprensa nesse período. Estes, incidindo quase exclusivamente sobre os aspectos mais chocantes da actuação repressiva da censura prévia, não têm prestado suficiente atenção à análise do papel da Imprensa no processo de formação de um ‘bloco de opinião’ favorável ao regime, num espaço público condicionado. Creio errarem, pois, os que têm afirmado que o salazarismo tratou a Imprensa apenas de modo autoritário, não valorizando assim o seu objectivo positivo de utilizá-la na ampla estratégia da formação do ‘espírito nacional’, isto é, com o sentido totalizante de imposição de um projecto doutrinário para o conjunto da sociedade portuguesa. Um grande e persistente esforço é feito com essa finalidade, tentando atrair jornais ‘neutros’ ou moderadamente críticos através da concessão de favores e subsídios, criando periódicos oficiais e oficiosos do regime, distribuindo pela Imprensa textos propagandísticos”. Um conjunto de respostas a este desiderato são discutidas no volume *Salazar, o Estado Novo e os Media* (2017), cuja consulta foi proveitosa para o nosso trabalho. Salienta-se, da introdução dos coordenadores, a referência (consistente com a nossa metodologia de uma abordagem transdisciplinar semelhante) a que “[u]m encontro entre os contributos da História e das Ciências Sociais que se dedicam à comunicação e ao jornalismo pode revelar-se um trabalho enriquecedor, dando, a partir do conhecimento de outras correntes de investigação que emergiram ao longo do século XX, novas alternativas para pensar os *media* e, por conseguinte, para problematizar a relação do regime de Salazar com os *media*. (...) Há (...) que ter em consideração não apenas os conteúdos noticiosos propriamente ditos e os sistemas de controlo sobre os mesmos, mas abranger igualmente o exame das agendas, do jornalismo como ator político, das práticas jornalísticas,

Ainda assim, há que ter em conta, como refere Luís Reis Torgal, que “se até aos anos 40 era fácil dividir as águas, o mesmo não sucedeu a partir dali, tornando-se cada vez mais difícil estudar a cultura e os ‘intelectuais do Estado Novo’” (2008: 216). Demonstraremos, ao longo das respetivas análises, as evidências que nos permitam “dividir as águas” no âmbito dos objetivos deste trabalho.

O segundo aspeto prende-se com a linguagem jornalística. A primazia da imagem, inescapável aos meios audiovisuais predominantes da nossa era, correspondia, na época, a uma vivacidade e emoção retóricas que muniam frequentemente os artigos de imprensa de estratégias narrativas concorrentes com as do texto literário. Este aspeto interessa-nos de um ponto de vista metodológico, já que complexifica a qualificação daqueles textos iniciais de ‘sensacionalistas’ e/ou ‘populistas’. Por outro lado, estas estratégias dão prova, como veremos, da desorientação inicial da reação às atrocidades, e das imagens, lugares-comuns e *topoi* recorrentes na descrição dos acontecimentos relatados por sobreviventes e pelas autoridades. A discussão que já estava em curso sobre o papel da crítica, da literatura e do intelectual incorporará estas idiosincrasias e dinâmicas da mediação em 1945 e nos anos seguintes.

Uma incursão pela imprensa portuguesa desses dias ilumina estas primeiras considerações. Irene Pimentel e Cláudia Ninhos (2013: 808 ss.) fazem uma recolha exaustiva de exemplos em que a situação dos refugiados judeus e das atrocidades são retratados na imprensa portuguesa, com e sem os cortes da Comissão de Censura, pelo que nos absteremos de o fazer. Por serem de alguma forma consistentes na mediação, e por critérios de circulação, agência e visibilidade, interessam-nos os casos específicos do *Mundo Gráfico*, e dos jornais *Diário Popular* e *Diário de Lisboa*.

### 1.1.1 *Mundo Gráfico*

No final da guerra, o *Mundo Gráfico*, revista de “actualidades nacionais e internacionais”, publica as primeiras imagens dos campos de concentração libertados.<sup>26</sup> Pimentel e Ninhos escrevem, na legenda

---

da iconografia, da construção de correntes de opinião, o estudo dos acontecimentos mediáticos e do processo de fabricação das notícias – o *newsmaking* –, entre outros” (cf. Garcia, Alves & Léonard, 2017: 14-18).

<sup>26</sup> A origem do conceito ‘campo de concentração’ remete à colonização britânica e alemã em África no final do século XIX, como explica de forma detalhada Dan Stone (2017: 11 ss.). Desde o final da guerra, desconhecida em detalhe a “Solução Final”, os campos eram associados à sua função inicial desde a tomada de poder dos nazis: por um lado, erradicar inimigos políticos e aqueles a quem os nazis chamavam “associados”, e depois, ser depósito de mão de obra forçada no contexto da guerra total. Desde os anos 30, Portugal conhecia o sistema através do caso do Tarrafal, embora já anteriormente fossem enviados criminosos de delito comum para o ‘degredo’ nas colónias. Depois de descobertos os campos nazis em 1945, a confusão estabeleceu-se, uma vez

da fotografia do campo de Belsen que também reproduzem, o advérbio de modo “Finalmente”. Primeiro porque, como demonstram até aí com inúmeros exemplos, foram muitas as tentativas por parte de vários jornais de publicar notícias sobre o horror dos campos de concentração durante o mês de maio, embora fossem condicionados, de um modo geral, pela Comissão de Censura; e “finalmente” também porque o próprio *Mundo Gráfico* deu conta, ao longo da sua existência (desde 1940), da questão dos refugiados, tendo acesso apenas neste momento a imagens que confirmavam as condições abomináveis dos campos de concentração, e que agora publicava e dava a conhecer ao público português. O *Mundo Gráfico* é, ainda assim, uma revista particular na imprensa portuguesa, pelo que carece de uma atenção acurada.

A sua criação remonta a 1940 e é idealizada pelo *Foreign Office* britânico, que convida Artur Portela (1901-1959), jornalista já reconhecidíssimo à época, para a sua direção.<sup>27</sup> Nasce em outubro enquanto réplica à recém-chegada *A Esfera*, publicação de propaganda da Legação Alemã em Portugal.<sup>28</sup> É, portanto, uma publicação favorável à causa aliada e de propaganda aberta contra o nazismo, exemplo raro na Europa de então, com exceção da Inglaterra. De frequência quinzenal, mantém-se atenta aos desenvolvimentos do conflito, publicando, ao longo das suas edições, fotografias do teatro de guerra, artigos e reportagens sobre os grandes estadistas portugueses, britânicos e americanos.<sup>29</sup> A clara exaltação dos Aliados subjaz a uma espetacularização da guerra e à veneração especial da Grã-Bretanha, que culmina, nas edições de todo o verão e outono de 1945, nas fotografias dos *royals* ingleses altivos e dos grandes estadistas dos países aliados. Na edição de 15 de maio, surgem, então, o rei George VI (“Um grande rei e um grande povo”) e na página seguinte, fardada, a jovem princesa (em breve rainha) Elisabeth (p. 11), seguidos de uma página intitulada o “Campo de Belsen”. O retrato hagiográfico dos ingleses contrapõe-se aos campos de concentração alemães, “um dos maiores crimes desta guerra. Pelo

---

que os sobreviventes haviam sido forçados a marchar para os campos em território mais ocidental, em fuga da invasão soviética a leste. Após a derrota do nazismo, o mundo achava que sabia o que era um campo de concentração (cf. *idem*, 5).

<sup>27</sup> Destaca-se a conversa com Winston Churchill no verão de 1939, através do *Diário de Lisboa*, onde continuará a colaborar ao longo da existência do *Mundo Gráfico* (1940-1948). Na comitiva da imprensa portuguesa que viaja a Inglaterra está também José Carlos Ribeiro dos Santos pelo jornal *República*. Ambos os jornais publicam, no mesmo dia (31 de julho de 1939), uma “entrevista” com o futuro primeiro-ministro inglês, ainda que isso não tivesse sido acordado com o estadista de forma explícita. Na imprensa circularam rumores de mau estar diplomático entre o Reino Unido e Portugal devido a este caso, que, pelo convite endereçado pelo *Foreign Office* a Portela para a direção do *Mundo Gráfico*, se revelaram infundados. Artur Portela entrevistou várias personalidades internacionais. Veja-se, a título de exemplo, Stefan Zweig, numa conversa recuperada postumamente na edição do 25º aniversário do *Diário de Lisboa* de 6 de abril de 1946 (p. 13).

<sup>28</sup> Consultem-se, de forma específica, os trabalhos de Júlia Leitão de Barros (2017; 1996; 1989) sobre propaganda, diplomacia e política de informação no Estado Novo, assim como, de uma forma geral, os estudos sobre as relações políticas, culturais e científicas entre o Estado Novo e o III Reich nos volumes organizados por Fernando Clara & Cláudia Ninhos (2014) e Mário Matos & Orlando Grossegeisse (2011).

<sup>29</sup> Uma vez que a componente gráfica é uma marca distintiva da publicação, e porque esta tem acesso privilegiado a material disponibilizado pelo *Foreign Office*, acompanha-se a guerra com um suporte visual muito mais evidenciado do que nos restantes jornais, que analisaremos em mais detalhe.

testemunho humano e pela fotografia, as comissões de inquérito provaram que o prisioneiro político, de guerra ou judaico foi ali submetido às mais nefandas torturas” (p. 12). Na fotografia com esta legenda veem-se prisioneiros ingleses a ler nos jornais as “atrocidades cometidas pelos seus camaradas”. O estilo é, portanto, comparativo. Aos bárbaros alemães contrapõem-se os ingleses honrados, como de resto o *Mundo Gráfico* já tinha demonstrado ao longo de todo o acompanhamento da guerra. Nas outras imagens veem-se civis alemães e delegações britânicas a visitarem Belsen, assim como uma vista panorâmica do “campo das torturas” (*ibidem*).

Na edição seguinte, a 30 de maio de 1945, num especial sobre a vitória com fotografias a cores, surgem as primeiras fotos de Belsen que fizeram história, retiradas dos documentários mostrados nos cinemas portugueses. Na página 36, o já referido diretor Artur Portela assina um texto intitulado “Porque combatemos”:

Se houve guerra que tivesse idealismo, uma expressão da moral superior, uma finalidade transcendente, foi, sem dúvida, a que agoniza agora entre os últimos tiros e a derrocada de mitos bárbaros e grosseiros. [...] Dir-se-ia que o planeta foi agora varrido por uma rajada purificadora, que enxuga os pântanos miasmáticos, reanima as flores secas e espezinhadas, e levanta bem alto, no seu voo glorioso, as bandeiras que, vindas de todos os pontos do mundo, conquistaram o último reduto do inimigo, descobrindo a chaga ignóbil dos campos secretos de concentração. (*Mundo Gráfico*, 30 de maio 1945, p. 36)

Portela veicula um retrato de guerra em analogia com os fenómenos naturais, fazendo equivaler a destruição dos campos a uma purificação moral, recorrente na narrativa ‘trágica’. Ao lado, uma coluna sem assinatura dividida em três pequenos parágrafos intitulados, respetivamente, “O que foi pelo mundo”, “Os criminosos” e “Número da Vitória”, parece fazer as vezes de um pequeno editorial. Na primeira parte, os números que se tornariam história:

Segundo as melhores estatísticas, existiam, na Europa, antes de começar a guerra, dez milhões de judeus. [...] [O]s nazis mataram, na Alemanha e nos países que ocuparam, seis milhões de Judeus. A hecatombe foi tremenda. E não foi só o morticínio em massa, como toda a sua brutalidade, impiedosa, foram o vexame, a sevícia, os maus tratos, o que se fez às mulheres, como se trataram as crianças, os velhos, os doentes, etc, num barbarismo trágico, que envergonha a consciência humana! (*ibidem*)

Como por aqui se vê, a forma mais resumida de descrever o Holocausto já existia mal conhecidas as primeiras imagens e informações. O que deixou de ser sustentável a partir das detenções mediáticas de

nazis na Alemanha durante a década de 50,<sup>30</sup> mas era-o terminada a guerra (em virtude, neste caso, da parcialidade aliadófila do *Mundo Gráfico*), é o retrato dos criminosos enquanto visivelmente maléficos, inumanos até na aparência física: “Basta ver-lhes as fisionomias bestiais, sádicas, com traços deformados, de uma arrogância feroz. Eram assim os carrascos, os guardas e até os médicos dos campos da morte nazi: Homens? Não, monstros!” (*ibidem*).<sup>31</sup>

O *pathos* destas duas partes contrasta com a terceira, de informação comedida sobre os intervenientes neste número: aos estrangeiros Louis Golding, A. J. Mac. Whinnie [correspondente naval do *Daily Herald*] e Phyllis Levell [“autora de vários romances”], juntam-se crónicas de Carlos Ferrão (*As rendições incondicionais*, p. 72) e de Ruy de Sequeira Nazaré (*Nunca tantos deveram tanto a tão poucos*, p. 53). Ferrão era já um especialista reconhecido como cronista da guerra, com artigos e reportagens publicados durante o conflito tanto neste periódico como no *Diário de Lisboa*.<sup>32</sup> Ruy de Sequeira Nazaré escreverá uma ode à *Royal Air Force* britânica e aos britânicos que permitiram a vitória a que todos estavam em dívida: “E aquele obscuro motorista que, uniformizado como o filho do milionário, trocou o volante do carro pelo avião? E mais os rádio-telegrafistas? Quem os esquece a todos?” (p. 98).<sup>33</sup>

Na abertura do número encontra-se o texto de Louis Golding (1895-1958), escritor britânico popular na primeira metade do século XX, filho de judeus ucranianos e autor de uma vasta obra de ficção e não-ficção, sobretudo durante o período de entre guerras, destacado ativista contra o antissemitismo e Hitler.<sup>34</sup> Golding é apresentado como autor de obras que “revolucionaram o mundo das letras nos Estados Unidos”, e “dos mais célebres entre os escritores israelitas”. A legitimidade é, portanto, dupla. É um escritor conceituado e pode falar em nome dos judeus. Golding faz uma espécie de posfácio da narrativa

---

<sup>30</sup> E, decisivamente, em 1961, através da análise de Hannah Arendt à figura de Adolf Eichmann em Jerusalém. A propósito deste maniqueísmo entre o bem e o mal, vejam-se a crítica e via propugnada por Domingos Monteiro adiante (1.2.1), e os capítulos dedicados à ficcionalização de perpetradores e carrascos por Alves Redol e Jorge de Sena (2.1.2 e 2.1.3).

<sup>31</sup> Na edição seguinte, de 15 de junho, inquire-se diretamente o leitor perante uma fotografia (p. 8): “O que lhe [*sic*] diz, leitores, a fisionomia desta alemã, que era guarda no campo de concentração de Belsen?”; vejam-se também os perfis de Hitler, Göring, Goebbels e Himmler na edição de 30 de junho (artigo “Como eles eram”), com fotografia da projeção dos documentários sobre os campos libertados (lê-se na tela “Atrocities – The evidence”, ao lado de uma placa com os nomes Buchenwald e Belsen).

<sup>32</sup> Carlos Ferrão (1898-1979) publica artigos e reportagens em vários locais da imprensa portuguesa, e de forma consistente no *Diário de Lisboa*, cujas crónicas durante a guerra irá recolhendo em volumes como o do verão de 1945, publicitado extensivamente em toda a imprensa, *Como a Alemanha perdeu a guerra*. Acompanha igualmente o tribunal de Nuremberga, publicando em 1946 *O Drama de Nuremberg*, também um êxito editorial, e objeto da nossa análise adiante (*cf.* cap. 1.4.2).

<sup>33</sup> O título do artigo remete para um dos vários cartazes da propaganda anglófila durante a Segunda Guerra Mundial. Veja-se o cartaz no artigo de Júlia Leitão de Barros no *Dicionário de História do Estado Novo* (1996: 59).

<sup>34</sup> Por exemplo: *Those ancient lands, being a journey to Palestine* (1928), *Magnolia Street* (1932), *A letter to Adolf Hitler* (1932), *The Jewish problem* (1938), *Hitler through the ages* (1938).



da guerra, em que confirma a fé que sempre teve numa vitória inglesa. Fá-lo dividindo as emoções que sente perante a vitória em três 'eus': o humano, o inglês e o judeu.<sup>35</sup> Vejamos:

Os Judeus sentem-se cançados [*sic*], até às medulas, das milhentas penas e sofrimentos que lhes têm sido impostos. No entanto, não podem deixar de se aperceberem que, aqueles que pretendem destruir os judeus, são, por seu turno, destruídos. Não por judeus. Que poder de destruição, porventura, podem ter os judeus encarcerados nos campos de extermínio da Europa oriental, nos vagões de gado onde são empilhados ou nos fornos crematórios gigantes? [...] Quando Hitler – e todos os outros Hitlers que vieram antes de ele – se entregaram à fúria de destruir os judeus, não eram os judeus que então viviam que os interessavam. Deles, na maior parte dos casos, tinham um remoto conhecimento. O espírito diabólico dos Hitlers é que, para começarem a destruir tudo aquilo que é são e bom careciam de um ponto de partida para o início das suas operações. Os judeus eram o ponto de partida. E, mais uma vez, foram os judeus que sobreviveram, no fim da jornada, com o auxílio de Deus e com os Aliados do Senhor. Tais são as emoções que a vitória Aliada provocou no meu “eu” judeu, emoções estas sem falar das lágrimas e risos. (*Mundo Gráfico*, 30 de maio 1945, p. 2)

Golding entronca o extermínio dos judeus pelos nazis na história de perseguição por outros “Hitlers”, mediando as atrocidades, portanto, nos termos de uma teleologia religiosa e política: os judeus sobreviverão a todas as provações; a sobrevivência nesta guerra dependeu dos Aliados, representantes na Terra da ajuda divina. Este posicionamento diverge, como veremos, do foco que a mediação das atrocidades desencadeia numa parte da intelectualidade portuguesa, interessada em tornar visível a violência nazi enquanto indiscernível dos regimes capitalistas e sobretudo a partir dos acontecimentos em território francês, onde vários dos seus pares e ídolos estiveram aprisionados. É, aliás, de se supor que a crítica que esta edição especial recebe de um anónimo, e ao qual a revista reage explicitamente na edição seguinte, dê voz a muitos dos que leram aquele número, esgotado desde a primeira hora, “um êxito que (...) raras vezes tem sido alcançado por publicações semelhantes”, mas que, lamentavam, não pudesse satisfazer os “milhares e milhares de pedidos” que dizem terem recebido. Nessa nota, responde-se então de forma lacónica a essa carta “mais ou menos anónima *salientando determinada omissão*” (p. 6, itálico nosso). É lícito especular que o conteúdo dessa carta destacasse relações passadas entre o Estado Novo e o III Reich, ou até semelhanças ideológicas ou de práticas políticas entre os dois regimes. Aferimos do parágrafo seguinte que o teor da carta fosse nesse sentido, já que a revista

---

<sup>35</sup> É o único momento, tanto quanto conseguimos averiguar, em que uma informação mais abrangente sobre o extermínio dos judeus no leste europeu, fora do ambiente concentracionário, é claramente referida, já que todas as informações constantes da imprensa consultada se baseiam nos relatórios britânicos e americanos, focados primeiramente nos campos de concentração libertados em território alemão.

comenta causticamente, e em clara defesa da neutralidade portuguesa e da liberdade de publicação possível em Portugal, que

é muito fácil a *coragem*, mais ou menos anónima, de escrevinhar cartas. Quanto a nós, que temos o nosso nome em letra de forma, bem legível, nesta revista, desde o primeiro dia – nos tempos de “sangue, suor e lágrimas” – não receámos o campo de concentração que nos aguardava se Portugal houvesse tido – e felizmente que a não teve – a mesma sorte de tantas pequenas nações ou se... não tivéssemos podido fazer este número... O resto, deixamo-lo à inteligência do correspondente mais ou menos anónimo, se é que alguma vez a teve... (*Mundo Gráfico*, 15 de junho 1945, p. 6)

A partir de setembro, finalizada a guerra em todos as regiões do globo, e perante as mudanças legislativas introduzidas pelo Presidente do Conselho, o *Mundo Gráfico* parece precisar de explicar ao seu público que o estatuto aliadófilo, oficialmente (segundo a versão de Salazar no final do conflito) em linha com o *interesse nacional*, provara corresponder ao lado *correto*; por outro lado, envolve-se ativamente, precisamente por via da sua aliadofilia, e particularmente por filiação ideológica anglo-americana, no movimento transversal à intelectualidade de relevo no país, de reclamação referente ao ato eleitoral que teria lugar em novembro, publicando e subscrevendo, já em outubro, a carta enviada ao presidente da república Óscar Carmona pelo recém-criado grupo republicano-democrático do Centro Almirante Reis, que está na génese do MUD (Movimento de Unidade Democrática).<sup>36</sup> Vejamos cada um destes passos em detalhe.

No dia 8 de maio, Salazar discursa à Assembleia Nacional bendizendo a vitória e destacando três motivos de contentamento: em primeiro lugar, o fim dos “horrores que a guerra trazia consigo”; depois, pelo facto de o país ter atravessado incólume a guerra, “sem sacrificar nem a dignidade da Nação nem os seus interesses e amizades”; em terceiro lugar, o “interesse nacional solidário” da posição britânica, omitindo, convenientemente, as restantes amizades travadas antes e durante a guerra. É nesta fala que o chefe do governo anuncia a dissolução da Assembleia para depois do verão, e a marcação de eleições que acabariam por ter lugar a 18 de novembro. Nos dias seguintes profere a argumentação pejada de frases que se tornariam antológicas, como a de que tal como a guerra, a paz seria feita “com a liberdade possível e a autoridade necessária”, de que se a guerra fora conduzida “sob a bandeira da democracia e do antinazismo”, antinazi era o seu governo e “os verdadeiros democratas somos nós”, assim como a negação da existência de “deportados por delitos políticos nem exilados forçados da

---

<sup>36</sup> A visão sobre uma potencial mudança política em Portugal é vista de forma antagónica pelos anglófilos do regime e os anglófilos oposicionistas. Os primeiros receiam que a Grã-Bretanha, com uma conceção política tão dispar do regime português, apoie essa mudança; os oposicionistas veem na tradição democrática e parlamentar inglesa o grande sustentáculo da sua posição (cf. Barros, 1996).

pátria”, pelo que a afirmação de tal “só por desconhecimento ou deturpação dos factos” era possível (*apud* França, 2012: 25 ss.). As decisões tomadas por Salazar preveem uma reorientação política facilitadora de uma integração de Portugal na nova política internacional, cujo centro gravitacional era agora o Atlântico.<sup>37</sup> Os ‘horrores da guerra’, e em específico a perseguição e aniquilação dos judeus, eram do conhecimento do ditador,<sup>38</sup> e essas informações, vencido o conflito pelos Aliados, serão também determinantes para a “liberalização controlada” que Salazar prepara para a nação: a 22 de setembro promulga-se a nova lei eleitoral, a 6 de outubro dissolve-se a Assembleia, ainda nesse mês transforma-se a PVDE [Policia de Vigilância e Defesa do Estado] na PIDE [Policia de Informação e Defesa do Estado], e é concedida uma amnistia para crimes políticos que não envolvam atos terroristas (*cf.* Telo, 1991: 146-147).

O *Mundo Gráfico* acompanhara ao longo de todo o verão os desenvolvimentos da guerra. Em junho, na edição do dia 15, cerca de um mês após as primeiras imagens dos campos de concentração serem reveladas, já há espaço para uma apresentação a que se pode chamar não naturalista da catástrofe. Publica-se a fotografia de página inteira de um soldado americano capturado durante a batalha das Ardenas e internado em Limburg. “A máscara do prisioneiro”, como se anuncia, são as feições magras da cara, um semblante dramático, de ossos em relevo (com iluminação expressionista), devido à alimentação precária do campo de concentração, como se refere na legenda (p. 19). No mesmo número (p. 21) apresenta-se a fotografia de judeus num gueto polaco, ligeiramente desfocada, conferindo traços nosferáticos às figuras, com um texto lateral a informar que os nazis “mataram mais de quatro milhões”, e tentando suscitar empatia no leitor português através da referência aos judeus sefarditas da Holanda: “Na Alemanha, durante o nazismo, a perseguição e exterminação dessa simpática e inteligente família humana, em cujo ramo neerlandês há puro sangue lusíada, revestiu-se das formas mais bárbaras e acintozas [*sic*]” (*ibidem*).

Durante o verão, a guerra no Oriente e a bomba atômica sobrepõem-se à questão dos campos nazis, e a partir de setembro é claro o aumento de informação sobre o modelo eleitoral inglês e

---

<sup>37</sup> A necessidade de uma “liberalização controlada” e reorganização de algumas estruturas políticas do regime já vinham sendo efetuadas desde 1944, juntamente com a expectativa já segura de uma derrota do eixo. Considere-se, por exemplo, a reorganização do Secretariado da Propaganda Nacional ou a passagem da censura para as ordens diretas de Salazar (*cf.* Telo, 1991: 128-146).

<sup>38</sup> Salazar, o seu governo e a PVDE tinham conhecimento dos crimes perpetrados contra os judeus no leste da Europa, pelo menos desde o final de 1941, através de relatos dos seus embaixadores em Bucareste e em Berlim; em 1942, são informados detalhadamente do genocídio em curso, através do encontro da filial do Congresso Judaico Mundial em Londres com o embaixador português Armindo Monteiro, que entrega a documentação ao governo português (*cf.* Milgram, 2010: 282-287). Vejam-se igualmente os artigos de Cláudia Ninhos e Irene Pimentel (no mesmo volume, 2016), respetivamente sobre o conhecimento do Holocausto durante a guerra pelos países neutrais, e sobre o chamado “ultimatum” alemão a Portugal, em 1943, em que o governo português é chamado a decidir sobre o destino a dar aos judeus de nacionalidade portuguesa em territórios ocupados pelos nazis (França, Holanda e Grécia).

americano, em conjunto com o acompanhamento do Tribunal de Nuremberga, ou seja, os dois temas quentes daquele outono: as eleições 'livres' convocadas por Salazar e o julgamento de vinte e quatro nazis criminosos de guerra. Assim, na edição do *Mundo Gráfico* de 15 de outubro, e, como referimos, em clara defesa do posicionamento da publicação perante a renovação do regime, Artur Portela assina um artigo intitulado "Somos o que fomos": "Sabíamos, perfeitamente, a que nos arriscávamos, se a Península tivesse sido contagiada pelo fogo da guerra. Não seríamos somente nós os sacrificados à sanha prepotente, que gerou os campos de Belsen, os muros de fuzilamento, as câmaras de gás, etc." (p. 3). No mesmo número, o artigo "Como eles sofreram" (p. 13) faz uma cronologia do sistema concentracionário nazi, desde a prisão dos antagonistas políticos alemães em Dachau em 1933, até aos campos de extermínio descobertos em 1945. Aqui, a sistematização histórica desemboca numa pretensão lógica: estes crimes devem ser "peça fundamental do processo que a consciência humana, mais do que a máquina judicial dos vencedores, começou a organizar". Publicam-se, ainda, duas pinturas (de autor desconhecido) que retratam o ambiente concentracionário: um homem-esqueleto, como havia vários "naquele inferno trágico, que Dante nunca sonhou" e "uma visão de um dos blocos de Belsen" (p. 13-14).

A partir daqui a mediação far-se-á a partir dos relatos que chegam de Nuremberga, numa operação mediática de grandes dimensões, que levará à Alemanha jornalistas de todo o mundo e que enviarão para os seus respetivos países descrições *in loco* dos campos de concentração que até aí eram conhecidos sobretudo através do olhar fotográfico e fílmico dos Aliados.<sup>39</sup> No artigo de Artur Portela que mencionamos, já surge o nome de (Joseph) Kramer, comandante do campo de Bergen-Belsen, junto ao nome de Hitler. A informação sobre as atrocidades expande-se, então, através da familiarização com o nome dos criminosos, de tal forma que mais tarde, segundo Irene Pimentel e Cláudia Ninhos, os opositoristas antissalazaristas qualificariam determinados membros da PIDE, acusados de tortura, de "Kramer português" (Pimentel & Ninhos, 2013: 822).

A estratégia de dominação da desorientação provocada pelo conhecimento dos crimes contempla a comparação com referências históricas análogas anteriores. São vários os artigos que reveem o papel da Alemanha na Primeira Guerra, o desenlace e suas consequências, e a forma como o nazismo se baseou na criação de um mito que dava continuidade às aspirações e códigos políticos e

---

<sup>39</sup> Será o caso do popular jornalista José Augusto, do *Diário Popular*, que, na temporada que passa na Alemanha, visita Dachau. Não é o primeiro, porém, uma vez que o *Diário de Lisboa* colocara já um repórter no local em maio, poucos dias após a libertação (Norberto Lopes, como veremos adiante).

culturais da Prússia imperial. Veja-se o artigo de Artur Portela (“O crime de guerra”) na edição de 15 de julho, que aponta culpas à “longanimidade dos vencedores da Grande Guerra”, que não

impediu que o furor e a megalomania teutónicas desabassem de novo sobre a terra, reincidência imperdoável dos mesmos homens, com a mesma inflação doutrinária, embora com revestimento diverso e idêntica objectividade cruel e monstruosa, de imolar a um país e a uma raça dezenas de nações e de povos diferentes. (*Mundo Gráfico*, 15 de julho 1945, p. 5)

Podemos afirmar, então, que o *Mundo Gráfico*, como publicação portuguesa primordial a mostrar imagens de um campo de concentração, apresenta as atrocidades em termos que servem a propaganda pró-Aliada necessária no final da guerra. Artur Portela, enquanto diretor associado a uma publicação *de facto* inglesa, dispunha certamente de uma liberdade de ação diferente da maioria da imprensa, condicionada pela Comissão de Censura. Esta circunstância granjear-lhe-á, possivelmente, acusações de colaboração ou branqueamento do regime salazarista, questionáveis perante a adesão posterior às reivindicações do MUD, mas evidência da reconfiguração ideológica (em formato auto e heteroavaliativo) que a suposta renovação do regime vai espoletar também nos intelectuais que durante a sua vigência, pré e durante a guerra, já agiam no espaço público política e/ou socialmente. O *Mundo Gráfico* fará a sua parte informando o público português através de inúmeros artigos, por exemplo nas edições de 30 de outubro e 15 de novembro de 1945, coincidentes temporalmente com a disputa eleitoral: “Como votam os ingleses”, “...e como votam os americanos”, “A democracia inglesa”, “Venceram as democracias”, “O berço das liberdades”, “Os direitos do povo”, “O parlamento da juventude: como as crianças aprendem a votar”, “A mulher americana também vota”. Pelo apoio à Grã-Bretanha no *Mundo Gráfico* durante a guerra, e pela conduta editorial no seu termo, não surpreende, portanto, que Artur Portela tenha sido galardoado com uma medalha da Ordem da Liberdade atribuída pelo rei George VI de Inglaterra.

### 1.1.2 *Diário de Lisboa e Diário Popular*

Dos jornais de tiragem nacional de maior circulação à época, destacam-se *O Século*, *Diário da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Diário de Lisboa* e *Diário Popular*. Com exceção do *Diário da Manhã*, publicação oficial da União Nacional, é difícil tirar conclusões de forma perentória sobre a sua ação de mediação das atrocidades durante este período segundo uma pretensa tendência política ou ideológica. Em linha com o argumento defendido por José Tengarrinha, deduzir posicionamentos apenas a partir da ação do aparato repressivo do Estado sobre a imprensa, torna opacas dinâmicas de aproximação e

distanciamento dos respetivos jornais em relação ao regime, que teve várias fases e subfases, com circunstâncias peculiares e comportamentos tanto bem estruturados como desorganizados. Tal é referido por António Telo precisamente em relação às últimas semanas de guerra, especialmente em março e abril de 1945, em que a censura age de forma confusa, cortando “todas as menções a um colapso alemão e mostrando-se perplexa a partir de fins de Abril, com uma atuação descoordenada, que faz com que certos despachos sejam cortados num jornais e permitidos noutros” (Telo, 1991: 144).

Esta descoordenação explica o observado na recolha de Irene Pimentel e Cláudia Ninhos desses meses, que demonstram, através da leitura dos boletins de registo dos Serviços de Censura, que jornais como *O Século* são sistematicamente impedidos pela censura de publicarem partes de notícias ou na íntegra sobre os campos de concentração, enquanto que o *Diário de Lisboa (DL)* e o *Diário Popular (DP)* são particularmente prolíficos na sua divulgação, aparentemente sem quaisquer restrições externas (cf. Pimentel & Ninhos, 2013: 814-844). De facto, salvo residuais exceções, são apenas estes dois jornais que as autoras utilizam para demonstrar, na imprensa portuguesa, as notícias e relatos sobre os campos de concentração, assim como mais tarde o Julgamento de Nuremberga. Daqui se poderia especular: se, perante a desorientação, *O Século* foi deliberadamente mais controlado em virtude da sua ampla circulação, sem comparação a nível nacional; se o *DL* e o *DP* foram preteridos por serem, como o regime já reconhecia em relatório mensal de fevereiro de 1943, “potências de inconformismo e hostilidade” (Heloisa Paulo *apud* Tengarrinha, 2006: 195).<sup>40</sup> Neste caso, a inação da censura sobre estes jornais poder-se-ia entender como calculada, no âmbito da estratégia cautelosa de Salazar – com a derrota da Alemanha, não era conveniente *hostilizar os hostis*, sob risco de analogias desconfortáveis –, ou como simples desnorte dos Serviços de Censura. Independentemente das razões que estão por trás desta circunstância, interessa-nos analisar devidamente a mediação que estes dois jornais fizeram no imediato pós-guerra.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Da mesma forma que um ano antes (janeiro de 1942), o SPN observava, em relatório idêntico, que o *Diário da Manhã* e o *Diário de Notícias* tinham tendências mais germanófilas na seleção e titulação dos telegramas. Consulte-se, a este propósito, Pimentel & Ninhos (2013: 371-391), com bibliografia.

<sup>41</sup> Ambos gozavam de ampla circulação, o *DL* de manhã, o *DP* à tarde. O primeiro havia sido fundado em 1921, provinha, portanto da Primeira República, e era dirigido, nesta altura, por Joaquim Manso (1878-1956). O segundo havia sido fundado em 1942 pelo ainda diretor em funções António Tinoco (1913-1966). A dificuldade de classificação ideológica perentória a que nos referimos encontra um modelo exemplar no *DP* e no percurso ideológico do seu diretor. No segundo aniversário (em setembro de 1944), o jornal relembra a sua linha editorial e os propósitos: “Porque fundámos nós um «grande jornal de informação» – hoje já o «jornal da tarde de maior tiragem e expansão» – porque fundámos nós o «Diário Popular»? Que quisemos servir e que servimos – inexoravelmente – sem esmorecer? Simplesmente isto que é imenso, muito maior do que nós: a Nação, o Império e o nosso Povo. A esta finalidade nos consagramos, proclamando, sem cessar, que uma concepção moral da Vida a ela deve presidir e que há que afirmar a sua plenitude; que, para tanto, a Melhoria Social pela Reorganização da Economia é a batalha a travar constantemente; que o Império é a grande expressão moral portuguesa – e deve ser a grande realidade económica e a grande experiência social dos portugueses; que esta tarefa de Hércules exige homens e quadros – e que é preciso prepará-los, dar-lhes um estilo e uma organização, e comandá-los” (*DP*, n.º 718, 22/09/1944). Ainda que se vejam nestas linhas traços ideológicos condizentes com

No dia 6 de maio, numa pequena nota lateral, o *DL* já relata que

não se apagará (...) tão cedo a impressão de horror causada pela revelação das atrocidades alemãs, que constituem a grande actualidade de Londres, onde os cinemas que exibem o respectivo documentário estão sempre cheios e com longa «bicha» à porta, de pessoas que pretendem obter lugar. (*Diário de Lisboa*, 6 de maio 1945, p. 1)

O jornal informa estar em Londres em escala para a Alemanha, “para ver com os nossos próprios olhos” os campos de concentração libertados, numa viagem que “não se pode chamar, em boa verdade, uma viagem de recreio, embora ela tenha o interesse apaixonante de uma dolorosa experiência profissional” (*ibidem*). No dia 10, uma outra nota indica que doze membros do congresso americano regressaram dos campos de concentração alemães, declarando terem encontrado “um processo de morte” a cujos responsáveis deve ser dado um “certo e adequado castigo” (*ibidem*). No relatório que elaboraram fala-se de um “programa dos campos de concentração” enquanto “sistemática forma de tortura e de morte”. Os processos lá encontrados são tais que “quasi [*sic*] não há palavras para exprimir” (*idem*, 8).

No dia 8 de maio, o *DP* fala de Ohrdruf, Belsen, Nordhausen e Buchenwald como os primeiros campos a serem libertados, com “nomes que vão ficar gravados a negro na História da Humanidade” (p. 3). Porque o “silêncio implica cumplicidade”, o jornal tenciona “apontar e condenar o que o espanto e horror de todos que o presenciaram já classificou de desumano e indigno de um povo verdadeiramente civilizado”. As fontes do jornal são as “descrições dos correspondentes estrangeiros” e “fotografias e valiosos elementos oficiais gentilmente cedidos pelos Serviços da Imprensa da Embaixada dos Estados Unidos em Lisboa”. O *DP* promete fazer um relato “sem a morbidez de encontrar sensacionalismo no acontecimento” (*ibidem*). Um sensacionalismo mórbido, assim o entendemos, seria divulgar as imagens a que os jornalistas tiveram acesso, sem mediação adequada. Qual é, então, a estratégia narrativa utilizada pelo periódico para relatar o acontecimento? Observemos o primeiro exemplo:

---

os do Estado Novo, António Tinoco não é claramente afeto ao regime, sobretudo se tivermos em conta o seu passado turbulento enquanto jovem adepto do Nacional-Sindicalismo de Rolão Preto, de que foi membro original, assim como da JANS (Junta de Acção Nacional Sindicalista), ramo clandestino daquele movimento após a sua ilegalização pelo Estado Novo (1934). Tinoco chega a estar preso por participação em tentativas de derrube do regime durante a década de 30. De perfil assumidamente nacional-socialista inicialmente, como atestam os livros e artigos de propaganda que escreve enquanto membro deste movimento para consumo operário no início da década de 30, fará, muito provavelmente, o percurso comum ao regime, de aproximação ideológica inicial à Alemanha nazi e distanciamento depois do volte-face na Segunda Guerra Mundial, como, de resto, a abordagem já no final à tragédia dos campos de concentração dá conta (como se verá de seguida). No pós-guerra, tentará constituir um partido socialista com António Sérgio (1883-1969), o que levará à sua substituição da direcção do jornal, em abril de 1946, por Luís Forjaz Trigueiros (1915-2000), “escritor de mais apropriada posição nacionalista, escolhido por um grupo de accionistas que pretendiam pôr o jornal «ao serviço da ordem social e política» do regime (...)” (França, 2012: 315). Tinoco apoiará a candidatura de oposição de Norton de Matos em 1949.

Antes de conquistarem a cidade de Gotha, situada na Prússia Ocidental, as forças avançadas da 4ª divisão foram surpreendidas pelo aparecimento de um aglomerado de construções baixas, cerca de duas dezenas, de grandes barracões, dispostos em quadrado. Aproximaram-se, tomando precauções.

Tudo parecia deserto. Pairava sobre as lúgubres construções um silêncio de Morte, de Morte. E à volta, até onde os olhos dos primeiros soldados podiam avistar, os barracões estavam rodeados por uma alta palissada [*sic*] de arame. Um silêncio pesado continuava e apenas era perturbado pelo ruído das patrulhas que se aproximavam mais.

De súbito, algo se mexeu. Debaixo de um pequeno pinheiro cujos ramos tocavam a terra negra e escavada, um vulto agitou-se e atraiu a atenção dos soldados. Um grito, uma ameaça e depois um silêncio que parecia significar Morte, a sair dos canos das metralhadoras que já apontavam aos ramos que ainda balouçavam. Um segundo; um vulto surge, a arrastar-se, ainda confuso, e um som débil que parece uma voz humana faz-se ouvir. (*Diário Popular*, 8 de maio de 1945, p. 1 e 7)

Se a narratividade, de um modo geral, não é um fenómeno alheio ao relato de imprensa, a tensão narrativa aqui verificável merece menção particular. A expectativa gerada em torno da figura que, neste momento, ainda é desconhecida do leitor, é criada através de descrições subjetivas – “lúgubres construções”, “silêncio de Morte, de Morte”<sup>42</sup> –, e de uma estratégia de diferimento da ação em registo literário policial. Os soldados americanos estavam provavelmente em frente a um *Muselmann*, na linguagem concentracionária.<sup>43</sup> O drama real requer a dramatização retórica do presente histórico e a repentina focalização interna do narrador:

Os soldados não querem acreditar no que olham. Um homem – um esqueleto [*sic*] – aproxima-se deles e implora. Um gorro e um fato listrado, castanho e branco, cobrem-lhe o corpo que se adivinha esquelético [*sic*]. Botas grandes dançavam-lhe nos pés. E é ele que explica o mistério dos barracões sinistros que se erguem a alguns metros. (*ibidem*)

A este “farrapo humano” juntam-se outros que vão surgindo dos bosques onde se haviam escondido, e que após “alimentação cuidada e assistência médica”, puderam enfim explicar aquela “visão infernal impossível de descrever” (*ibidem*).

---

<sup>42</sup> Veremos adiante como a primeira crónica do jornalista José Augusto na Alemanha, de 1 de outubro, se inicia precisamente com esta formulação.

<sup>43</sup> Cf. Levi, em *Se Isto é um Homem* (1988: 92 ss.): “A sua vida é breve, mas o seu número é enorme; são eles, os *Muselmänner*; os que sucumbem, a coluna vertebral do campo; eles, a massa anónima, continuamente renovada e sempre idêntica, dos não-homens que marcham e se afadigam em silêncio; dentro deles apagou-se a centelha divina, já demasiado vazios para sofrer de verdade. Hesita-se em chamá-los vivos: hesita-se em chamar morte à sua morte, diante da qual não têm medo, pois estão demasiado cansados para poderem aperceber-se dela”. Para uma contextualização do *Muselmann* no âmbito da questão do testemunho do Holocausto, veja-se Giorgio Agamben (2008: 49-92); para uma análise específica da sua representação na literatura de sobreviventes, o estudo de Dennis Bock (2017a).



Os parágrafos seguintes descrevem o espanto e o horror do repórter de guerra americano, que classifica Ohrdruf como “campo de extermínio, onde a miséria e a maldade dos homens atingiram horrores indescritíveis”. Na verdade, trata-se de um subcampo, e a sua caracterização alinha-se com os objetivos estratégicos dos filmes montados pelas forças americanas para efeitos de propaganda antinazi. Em Ohrdruf não havia qualquer crematório, este havia sido reconstruído ali de forma a mostrar aos alemães das redondezas os crimes cometidos pelos nazis, e visitado pelos generais Eisenhower, Bradley e Patton, fotografados junto com corpos empilhados. Por esta razão, não há lugar a qualquer referência individual dos testemunhos ou a discurso direto, apenas ao elencar de aspetos concretos da vida no campo: fome, brutalidades constantes, tormentos “impossíveis de igualar”, forcas, túneis fechados em que se lançavam gases mortais, arame farpado, os fuzilamentos gratuitos antes da chegada dos Aliados e o “espectáculo do interior dos barracões”:

Em compartimentos especiais os corpos dos mortos eram depois colocados em pilhas cobertos com cal viva. Os corpos eram consumidos pela cal. A pouco e pouco, iam desaparecendo assim as provas de milhares de crimes. E as testemunhas, os outros presos, não poderiam contar nada. O seu lugar seria também ali, num dia que nunca tardava muito... (*ibidem*)

O relato termina com o regresso à imagem inicial utilizada para a descrição do espaço, e sua inflexão agora que chegou a liberdade ao campo e aos prisioneiros: “Sobre Ohrdruff [*sic*] paira agora o mesmo silêncio que acolheu os soldados americanos. Mas já não é um silêncio de Morte. Vivem nele os gritos, o sofrimento e o fim abominável de todos os presos” (*ibidem*).

Nos dias seguintes, o *Diário Popular* ocupa-se de relatos do encontro das forças aliadas com outros campos da região conforme vão avançando no terreno. O grau de surpresa, menor comparativamente ao primeiro relato, corresponde, em geral, a uma diminuição da subjetividade na qualificação de lugares e figuras, como vimos antes. Assim, no dia seguinte, 9 de maio, surge o segundo capítulo da cobertura da “tragédia dos campos de concentração” (*Diário Popular*, 9 de maio 1945, p. 1). Já anteriormente referimos que estas reportagens carecem de imagens dos campos, estando aqui uma exceção que, ainda assim, confirma a regra. A imagem é do campo de concentração de Westertinke, junto a Bremen, mas o que se vê é simplesmente a bandeira americana içada e à sua volta centenas de pessoas, provavelmente os militares americanos celebrando a conquista dessa zona. A descrição dos crimes, portanto, mantém-se dependente da palavra. Desta vez o centro do relato é Nordhausen, onde “perdiam a vida e trabalhavam para a morte milhares de condenados” (*ibidem*). Este é mais um nome

da lista (“iria ainda aumentar tanto!”) “que é necessário não esquecer e cuja evocação se liga à de milhares de crimes” (*idem*, 8).

Este é o campo da “morte natural onde se fabricava a morte voadora”, numa referência às bombas V1 e V2. As condições de trabalho, que o artigo define como “verdadeira escravidão moderna” (“os operários-escravos trabalhavam até cair”), são descritas em detalhe. Desde a chegada ao campo (“eram desinfectados e vestidos com uma farda que era simultaneamente horrível e grotesca”), à alimentação (“a sopa [...] era água quente quase sempre”) e às estratégias de sobrevivência (“Quando algum prisioneiro tinha febre era feliz. Deixavam-no dormir durante 24 horas [...]”) (*ibidem*). No dia 10, o tom do subtítulo introdutório do artigo da série já é de incredulidade conformada, repetindo-se a referência explícita à “melhor forma” de dar conta dos horrores: “Os horrores dos campos são superiores a tudo o que se possa dizer. A melhor forma, talvez, de os reproduzir será esta que adoptámos, de *contar, simplesmente*, o que se passou, segundo as reportagens, as fotografias e os documentos que sobre o assunto possuímos” (*Diário Popular*, 10 de maio 1945, p. 1 e 4, itálico nosso). As “visões do inferno”, os homens-esqueleto, assim como as coisas “indescritíveis” e “superiores ao que se pode dizer” (*ibidem*), constituem tentativas de concretizar um *contar simplesmente* através de imagens, comparações e consciência da precariedade da linguagem face ao relatado.

Entretanto, o *Diário de Lisboa* tem já um correspondente português, o jornalista Norberto Lopes (1900-1989), na Alemanha, e publica no dia 16 uma reportagem sobre a visita do repórter a Dachau: “O inferno de Dachau – Impressões de uma visita aos campos de concentração”.<sup>44</sup> O tom é, contrariamente ao dos artigos já publicados pelo *DP*, mais objetivo, o que será característica da publicação, visto que o *DP* enviará também um jornalista – no caso, José Augusto, repórter “do regime” – (cf. França, 2012: 216) e o registo será muito mais entusiástico.<sup>45</sup> Lopes faz parte de uma delegação de jornalistas de países neutros convidados pelo Alto Comando Aliado para visitarem os campos. No artigo menciona que Dachau é o primeiro campo construído pelos nazis, “o maior e o mais tristemente célebre” (*Diário de Lisboa*, 16 de maio 1945, p. 1). Dá depois alguns exemplos de “celebridades mundiais” que por lá passaram: o ex-chanceler austríaco Kurt Schuschnigg, cuja mulher e filha ainda continuavam no campo, os ex-primeiros-ministros franceses (antecessores do governo de Vichy de Philippe Pétain) Léon Blum, Édouard Daladier e Paul Reynaud, e o bispo de Clermont-Ferrand. Explica-se que houveram sido levados pelos alemães enquanto reféns, na retirada da França pela invasão aliada.

---

<sup>44</sup> No dia seguinte, o semanário humorístico *Sempre Fixe* colocaria o Diabo a ler sobre o ‘inferno’ aqui relatado.

<sup>45</sup> O *DP* apelava sobretudo às camadas populares e era conhecido pela abordagem mais sensacionalista nas reportagens que fazia (cf. ficha do jornal in Tengarrinha, 2006).

Enumeram-se várias nacionalidades da população prisional, inclusive a portuguesa. A lista inclui quatro portugueses, mas “não nos foi possível descobri-los” (*ibidem*).

Norberto Lopes escreve que há um antes e um depois de 7 de maio: “Para trás (...) fica Dachau. Para diante, queremos acreditar que se faça alguma coisa de novo, de bom e de generoso para dignificar o homem e redimir a humanidade das suas culpas” (*ibidem*). Descreve a geografia do campo e refere o “ghetto” dos judeus, “os blocos fechados, onde ninguém podia entrar e que não eram mostrados nem mesmo aos dirigentes nazis quando iam visitar Dachau”. Esta era a “última das ignomínias”. Segue depois na descrição dos maus tratos infligidos aos prisioneiros, “um sofrimento físico e moral inenarrável”. Os prisioneiros eram de todas as profissões e classes sociais: “Médicos, advogados, sacerdotes, escritores, jornalistas, operários, vindos de todos os pontos da Europa ocupada e da própria Alemanha, arrastavam em Dachau uma existência miserável, em condições abjectas” (*ibidem*). Este aspeto é assaz importante, uma vez que, perante a magnitude das ignomínias descritas pelos prisioneiros aos jornalistas, é o seu estatuto social que lhes confere veracidade. Conta-se que Heinrich Himmler havia decretado a evacuação do campo uns dias antes da libertação, mas que um “Comité internacional” instalara uma insurreição nos campos e impedira as marchas da morte dos que lá se encontravam, um destino que muitos haviam já testemunhado ao percorrerem quilómetros a pé em fuga para Dachau ordenada pelos nazis. Reitera-se, de seguida, que “estamos a reproduzir depoimentos recolhidos diretamente de prisioneiros que tomaram parte nessas levadas de escravos: médicos, advogados, sacerdotes ou jornalistas, portanto, pessoas cultas que não deturpam os factos por ignorância, por exagero ou por maldade” (*idem*, 7).<sup>46</sup> Faz-se depois uma ordenação cronológica do avanço das tropas aliadas até à libertação do campo, os problemas de doenças contagiosas ainda existentes, e, portanto, a quarentena do campo durante umas semanas, e as câmaras de gás (“a câmara de extermínio”) e o seu *modus operandi*. “A porta da câmara fechava-se hermeticamente e um orifício aberto na parede deixava ver o que se passava lá dentro. Não era certamente para ver os prisioneiros tomar duche que esse orifício tinha sido aberto”. Os números abundam por toda a reportagem: dois mil cadáveres encontrados pelos americanos nos fornos crematórios, 11 mil prisioneiros mortos nos últimos três meses, 35 mil no total, embora desenhado para 10 mil. Termina-se com o *topos* transversal à cobertura deste assunto nos próximos meses – os *fantasmas*:

Alguns não têm notícias das famílias há muito tempo. Julgam-nos mortos. Mortos que vão ressuscitar e aparecer um dia em casa como fantasmas vindos de outro mundo, de um mundo onde sofreram o que

---

<sup>46</sup> O fator da fiabilidade do testemunho terá um papel determinante nos próximos tempos, como veremos no caso do testemunho em livro publicado em Portugal de Emile Henry (*cf.* cap. 1.2).

ninguém jamais sofreu em vida. E mesmo no inferno talvez seja melhor. Muitos dos carcereiros destes infelizes já nos poderiam dar notícias de lá, se houvesse comunicações regulares com o outro mundo...  
(*ibidem*)

No dia seguinte (17 de maio de 1945), Norberto Lopes escreve que o depoimento sobre Dachau termina ali, que não foi agradável fazê-lo, mas que se pôde contar “o que viram *reproduzindo os factos fielmente*, sem paixão, apenas guiados por um sentimento de justiça e no propósito de serem úteis à humanidade” (*idem*, p. 1, itálico nosso). O campo estava em ambiente de festa, uma vez que no dia anterior se comemorava “uma data nacional da Checo-Eslováquia” (*idem*, 7). Os prisioneiros envergavam ainda a “farda listrada”, ordenada segundo o código estabelecido pelos nazis: “Um triângulo encarnado sobre o fato, quere [*sic*] dizer prisioneiro político. Os judeus usam dois triângulos ligados pela base, um encarnado e outro amarelo”. Uma banda entoava o hino das Nações Unidas e os franceses cantam “a plenos pulmões a «Marselhesa»”.<sup>47</sup> Lopes sublinha a estranheza de ouvir em Dachau “hinos patrióticos que, até há pouco, acarretariam a morte a quem se arriscasse a entoá-los”. Dachau, agora com “ar festivo de feira popular, de feira cosmopolita, onde passeiam sombras humanas”, oferecia um cheiro pestilento, embora, como salientavam os prisioneiros, aquele cenário não correspondesse à realidade total: “Se os senhores tivessem passado aqui há dez dias, veriam, então, o que era Dachau!”. Descrevem-se os blocos fechados, “onde vivem os judeus empilhados como sardinha em canastra numa promiscuidade indescritível, que horroriza e provoca náuseas”. As histórias dos prisioneiros, que as relatam em primeira mão, “parecem-se todas umas com as outras”. Um médico de Compiègne descreve a sua viagem num vagão sem ar e sem luz durante três dias; há crianças, jovens, velhos, loucos, doentes. Norberto Lopes deixa Dachau por falta de tempo, mas “sem pena”: “Não é com saudade que se acorda de um terrível pesadelo”. Lá fora, “há lilases em flor” (*ibidem*), remata.

Após o verão, a imprensa interessa-se pelo início do Julgamento de Nuremberga. A 5 de setembro, lê-se no *DL*, transcrevendo uma notícia da agência Reuters sobre o início iminente das sessões judiciais naquela cidade alemã, que a “forma como esses julgamentos devem decorrer e as sentenças a aplicar, devem parecer justas não só ao povo alemão mas aos historiadores que escrevam, em qualquer país, 100 anos depois da data do julgamento” (*Diário de Lisboa*, 5 de setembro 1945, p. 1). A 29 de setembro, o mesmo jornal publica uma entrevista com Pio XII, em que este descarta conluios com o governo fascista de Mussolini, alegando ter dito ao *Duce*, previamente à entrada da Itália na guerra,

---

<sup>47</sup> Neste mesmo número anuncia-se a estreia nesse dia do filme *Casablanca* em Lisboa, no qual, como sabemos, a cena icónica da entoação da Marselhesa origina as polémicas desavenças entre germanófilos e aliadófilos.

que a Igreja se opunha, e que “não [tinham] medo de ir parar a um campo de concentração” (*ibidem*). As notícias relativas aos judeus ocupam-se, por esta altura, dos protestos na Palestina relativamente às hesitações dos Aliados em acederem às reivindicações de um estado independente judeu, mostrando, lentamente, o desabrochar da questão israelo-palestiniana que se acentuaria nos anos e décadas seguintes. Em entrevista publicada no *DP* a 12 de outubro de 1945 (p. 5), Isaac Weissman, delegado para Portugal e Espanha do Congresso Mundial de Judeus, denunciava que “cerca de 6 milhões de judeus foram chacinados pelos alemães. Os sobreviventes desta carnificina espantosa, um milhão e meio, não querem na sua maioria continuar a viver na terra onde se deram estes crimes”.

Na edição do *DP* de 30 de setembro, anuncia-se para o dia seguinte a primeira de “uma longa série de crónicas narrando o que viu e ouviu na sua demorada viagem de Paris a Salzburgo” (p. 1) o repórter José Augusto, chegado recentemente a Lisboa de uma viagem à Alemanha e à Áustria, ao mesmo tempo que Suzanne Chantal, também enviada especial.<sup>48</sup> O jornal orgulha-se de ter um correspondente português e não um “vago nome estrangeiro, totalmente desconhecido do nosso público”, que, por mais célebre que seja, não “poderá jamais interpretar o sentir tão original da gente da nossa terra” (*ibidem*). O próprio jornal concede, assim, ao momento especial a sua importância única, exigindo “olhos e alma portuguesa” no relato dos acontecimentos: “O nome de José Augusto é, sem dúvida, a garantia de uma prosa elegante e fácil e a certeza de que as suas emoções serão as mesmas que sentiriam os portugueses que visitassem os impérios de alicerces de argila ontem desfeitos pelos canhões aliados” (*idem*, 3). Por outras palavras, o repórter *português* dá um testemunho *português*.<sup>49</sup> A qualidade das emoções tem um carácter nacional, e a experiência de leitura é uma vivência verosímil do local do horror – no caso ainda a Alemanha em ruínas de um modo geral – por uma comunidade imaginada portuguesa.

Os artigos são extensos e contemplam sobretudo reportagens, com testemunhos diretos e fotografias das cidades alemãs destruídas. Na edição inaugural de 1 de outubro, o título aponta para a dualidade da *Kulturnation* tornada centro da barbárie: “Regresso da Alemanha – a terra de Goethe e de Himmler, da Lorelei e de Dachau” (*Diário Popular*, 1 de outubro 1945, p. 1).<sup>50</sup> O texto inicia com uma declaração que visa legitimar o seu testemunho. Perante a escassez de recursos visuais sobre as

---

<sup>48</sup> Chantal publicara no ano anterior *Deus não dorme*, onde relata a experiências de refugiados judeus e não só em fuga na passagem por Portugal. Os dois viriam a contrair matrimónio em 1949.

<sup>49</sup> Segundo José-Augusto França, “premiado repórter franquista da guerra de Espanha” (2012: 216).

<sup>50</sup> A projeção de “Dachau” como campo de morte, ainda que não um campo de extermínio na lógica do Holocausto, deve-se aos julgamentos de Dachau, a partir de 15 de novembro (dos 40 acusados, 36 são condenados com pena de morte e enforcados em 28 de maio de 1946), ainda antes do início dos julgamentos de Nuremberga (20 de novembro de 1945).

atrocidades, impõe-se centrar o relato no sentido primário do ato de testemunhar: “Eu vi. Vi cidades onde paira um *silêncio de morte. De morte*” (*ibidem*, itálico nosso). Repete-se aqui a fórmula que já tínhamos encontrado em maio na primeira notícia sobre os testemunhos iniciais encontrados pelas forças americanas em Ohrdruf. José Augusto viu cidades destruídas, multidões em filas à espera de pão, enfiada em buracos, onde “correm «eléctricos» espantosamente vivos entre ruínas mortas”. E viu crianças, “loiras e fortes, rosadas e felizes”, que “vão pagar, agora, por um crime que não praticaram, tal como durante cinco anos outras crianças de outras terras pagaram, com fome e doença e morte, o crime de não terem nascido alemãs...”. O resumo das crónicas refere também que esteve junto às

ruínas da casa de Goethe no velho Francfort, visit[ou] subterrâneos da GESTAPO, subi[u] o Reno só para ver a Lorelei escondida no seu rochedo onde hoje ondeia uma orgulhosa bandeira francesa e entr[ou] em Dachau para ter a certeza de que era verdade e não alucinante, macabra, fantasia, tudo o que se disse sobre o sinistro campo da Morte. (*Diário Popular*, 1 de outubro 1945, p. 8)

Se ao longo daquelas semanas o ‘momento político’ português ocupa a maior parte das notícias do jornal, no dia 22 de novembro – logo a seguir às eleições – surge a primeira entrevista com um português que esteve em Dachau, com o subtítulo “O homem que veio do outro mundo”. Neste caso, trata-se de José Agostinho das Neves e é o próprio, segundo a reportagem, que profere a frase do subtítulo. Como retivéramos da reportagem de Norberto Lopes em maio, também aqui o testemunho é fiável dado o seu saber intelectual. As primeiras perguntas do testemunho dirigidas ao entrevistador são: “Como está Lisboa?”, “Ainda há esplanadas na Avenida?”, “Quem trabalha no Nacional?”, “Que livros publicou o Ferreira de Castro?” (*Diário Popular*, 22 de novembro 1945, p. 5). Enquanto conversa com Agostinho das Neves, o repórter denota que “os seus modos, os seus gestos, as suas palavras não podiam esconder aquilo que o dinheiro às vezes e em vão arranja: a educação e a cultura”. A história pessoal de encarceramento é contada na sua totalidade e tem início em 1940 em Paris. Os alemães invadem a cidade, as suas ruas “enchem-se de fardas verdes e de «souris gris» [ratos cinzentos]”, e as arcadas da Rue de Rivoli tornam-se “longos mostruários de estandartes vermelhos onde a cruz gamada é a marca do terror.” De modo a garantir a autenticidade, o artigo reconhece ser melhor “deixá-lo falar”. A partir daqui, conta em discurso direto que foi capturado em casa inadvertidamente, empurrado para dentro de um camião e despejado no campo de concentração de Vernet D’Ariège, onde, após alguns trabalhos físicos nos arredores, é enviado para os correios, porque “é dado às literaturas”. Porque sabe quatro línguas, é reencaminhado depois para os Serviços de Censura, onde a obrigação de abrir correspondência o repugna, pelo que se diz doente e volta aos correios. A mudança chegará apenas a 30 de junho de 1944, após o desembarque da Normandia, em que os alemães juntam todos os

prisioneiros, transportam-nos para Toulouse, e os colocam em vagões “para 8 cavalos ou 40 homens”:  
“Ficamos setenta” (*ibidem*).

Por estes dias, o *DP* anuncia que a partir do início de dezembro começará a publicar, em exclusivo em Portugal, a segunda parte das memórias de Léon Blum que entrarão pelo ano de 1946 adentro, em capítulos diários. Também estas memórias terão o formato cronologicamente ordenado que lemos no testemunho português, embora em dimensão temporal muito mais abrangente visto serem memórias de um político incontornável e que voltaria a vê-lo finalizada a guerra na França.

No outono de 1945, portanto, as memórias de pessoas que habitaram o sistema concentracionário nazi circulam de forma evidente no espaço público português. Da nossa leitura, cremos ter demonstrado alguns aspetos cruciais neste processo de mediação: a inexistência de nomes concretos de entre os sobreviventes citados dos relatórios dos Aliados; a ênfase na veracidade das informações por via da certificação de uma linguagem objetiva (“contar simplesmente”, “reproduzir os factos fielmente”); a importância dos testemunhos enquanto proporcional ao interesse que este pode ter para o leitor português, seja pelo seu nível de celebridade, pelo capital intelectual e/ou pela nacionalidade portuguesa; o progressivo acréscimo de informação sobre as imagens iniciais a partir das descrições constantes dos depoimentos em Nuremberga; a ausência de uma particularização das vítimas; a absoluta demonização dos criminosos dirigentes, soldados e funcionários da estrutura SS alemães, e a destruição material e anímica em que deixaram o seu país.

A mediação aqui demonstrada sobre as atrocidades nazis é evidência de uma individualização da culpa, ancorada na busca dos perpetradores concretos individuais ao nível das instâncias políticas. Esta fase distinguir-se-á de uma posterior (*cf. Diner apud Günter, 2002: 10*), em que os atos criminosos se tornam mais abstratos, um “crime sem criminosos”, cuja ‘monstruosidade’ se concretiza pela proliferação de testemunhos de sobreviventes, transformando o fenómeno num evento decorrente daquilo a que Hannah Arendt chamaria a ‘banalidade do mal’, e portanto extensível a qualquer perpetrador-funcionário.

## 1.2 *A Morte Lenta: Memórias de um Sobrevivente de Buchenwald*

É neste ambiente sociocultural e político que surge o caso singular de um testemunho publicado em Portugal pela Editorial Ibérica: *A Morte Lenta – Memórias de um Sobrevivente de Buchenwald*.<sup>51</sup> Perante a quantidade de testemunhos apresentados na imprensa periódica, de que função se revestia a publicação de um livro com este teor? A editora tentará, tal como observamos na imprensa, justificar o interesse por este testemunho de forma a evitar acusações de sensacionalismo. Tratando-se de uma editora de ficção, coloca-se a questão genológica: de que tipo de literatura se trata? Na nota dos editores que abre a segunda edição (da qual há apenas 100 exemplares), pede-se que “não se diga que faltamos ao nosso compromisso de publicarmos apenas a obra de autores portugueses contemporâneos” (*apud* Henry, 1946: v). Emile Henry tem nacionalidade francesa, mas nasceu em Lourenço Marques e residira vários anos em Portugal, mais especificamente no Porto, cidade onde a editora está sediada (dado biográfico que surgirá ao longo da obra). Os editores informam que o livro fora escrito em francês, mas traduzido para português, em parte pelo autor, “o que lhe confere de certa maneira a qualidade de original português” (*ibidem*). No último parágrafo, assume-se que a conduta anteriormente traçada não fora interrompida e que se serviram “os interesses do público e da literatura portuguesa, enriquecendo-a com uma obra a todos os títulos valiosa”. Antes ainda do próprio relato, estende-se a quantidade de elementos paratextuais, surgindo o prefácio de Domingos Monteiro que analisaremos em detalhe, a dedicatória aos pais, a citação integral do soneto *Job* do poeta francês Isaac de Benserade (1612-1691), uma introdução pelo autor, uma primeira fotografia de um portão de entrada de Buchenwald com a inscrição “Jedem das Seine” (“A cada um o que merece”), e abaixo “Legenda que os alemães [*sic*] interpretavam a seu modo...”.

A introdução pelo autor data de 8 de setembro de 1945 e justifica o livro que ali se edita: “Se se tratasse duma simples viagem para meu recreio, seria supérfluo escrever um livro, mas é que destes quatro anos, perto de dois vivi-os num dos maiores campos alemães de concentração: o de Buchenwald” (Henry, 1946: xxiii). Emile Henry considera indiferente descrever a vida neste campo ou em outro, dado que se “tem (...) tanto frio a trinta graus de temperatura como a vinte” e que se trata “apenas dum

---

<sup>51</sup> Segundo José-Augusto França (2012:104), publicado em janeiro de 1946 e esgotado em 12 dias. A segunda edição, com que trabalhamos, omite qualquer data de publicação. A expressão “Campo da Morte Lenta” é utilizada comumente também para o Tarrafal, uma formulação popular entre os intelectuais ligados à resistência política, fortemente influenciados pelos congêneres franceses, como é exemplo o volume sobre o campo de Compiègne, na França, do escritor Jean-Jacques Bernard (*Le Camp de la Mort Lente: Compiègne 1941-1942*), publicado em França em 1944 e muito provavelmente um hipotexto para esta publicação. Sobre Jean-Jacques Bernard, veja-se o capítulo dedicado a Joaquim Namorado (1.3.3).



mesmo e único crime contra a humanidade”, uma formulação que circulava, no final daquele verão, pela imprensa da época, na preparação do julgamento de Nuremberga. Até aqui já observamos a reiterada preocupação da imprensa em certificar os leitores da objetividade dos seus relatos, e Henry faz o mesmo relativamente ao seu: “Muitos amigos me têm pedido que escreva o que vi e vivi, e se o faço agora alguns meses depois da minha libertação, é objectivamente, limitando-me apenas a descrever os factos sem os comentar, ou fazendo-o o menos possível (...)” (*idem*, xxiv). Se o resultado foi este, veremos adiante na análise concreta ao texto. Em primeiro lugar, interessa estudar o prefácio, elaborado a pedido de Henry por Domingos Monteiro, e que serve como legitimação de uma leitura desta obra num âmbito diferente dos relatos divulgados na imprensa: o do interesse sociopolítico e literário. Como classifica Domingos Monteiro este livro e de que forma o julga dado o ‘momento político’, durante o qual termina a sua leitura e lhe escreve um prefácio (novembro de 1945), é o que veremos de seguida.

### 1.2.1 Do prefácio: O otimismo de Domingos Monteiro

Quis o Snr. E. Henry que eu prefaciasse o seu livro “A Morte Lenta”, angustioso relato do seu internamento, durante cerca de dois anos, no campo de concentração de Buchenwald. A simpatia que me merecem todos os que têm sido vítimas dos inimigos da liberdade, o misterioso laço de solidariedade humana que se estabeleceu logo, após a leitura das primeiras páginas, entre mim, o seu autor e os que sofreram os inimagináveis horrores que nele são descritos, fizeram desaparecer a ligeira hesitação que, de começo, tivera. Embora nada pudesse acrescentar à dramática descrição, que em linguagem desprovida de qualquer artifício literário, o Snr. E. Henry nos oferece, tomei para mim, como um dever, apresentar ao público português uma obra que, na sua terrível objectividade, me parece ser preciosamente elucidativa. (Monteiro *in* Henry, 1946: vii)

Assim inicia Domingos Monteiro (1903-1980) o prefácio de *A Morte Lenta*. O facto de ser o eleito por Henry para prefaciá-la a sua obra singular poderá encontrar justificação em dois caminhos diversos de que o seu percurso pessoal dá conta: o de ficcionista e o de advogado.<sup>52</sup>

Em primeiro lugar, destaca-se a sua estreia recente na escrita de ficção, iniciada apenas em 1943 (aos 40 anos), com a publicação do tríptico novelístico *Enfermaria, Prisão, Casa Mortuária*, com receção muitíssimo favorável da crítica, seguido de *O Bem e o Mal e Outras Novelas*, do verão de 1945, portanto contemporâneo com a redação do relato de Emile Henry. A estreia de Domingos Monteiro

---

<sup>52</sup> Para além de questões mais práticas como a de o autor ter obra publicada pela editora de *A Morte Lenta*, como é o caso de *O Mal e o Bem*, desse ano, ou, obviamente, embora o ignoremos, por conhecimento pessoal.

enquanto escritor havia tido lugar em 1920, com a antologia poética *Orações do Crepúsculo*, sob patrocínio intelectual do prefaciador da obra, seu conterrâneo de terras durienses: Teixeira de Pascoaes.<sup>53</sup> Como refere João Bigotte Chorão no prefácio à edição integral da sua obra ficcional, Monteiro partilhava com o seu mestre uma “certa crença panteísta e no mito lusitano, crepuscular e inefável sentimento da saudade” (Chorão, 2001: 10), uma filiação estético-filosófica prorrogada sobretudo a partir da década de 1950, com uma incursão pelo realismo mágico, o animismo e o fantástico, sempre nos géneros narrativos em que se especializou e nos quais foi dos mais prolíferos autores portugueses: o do conto e o da novela.<sup>54</sup>

Depois de se formar em Direito na Universidade de Coimbra no ano de 1927,<sup>55</sup> destacar-se-á como parte de uma das “últimas utopias político-ideológicas republicanas ante a repressão do Estado Novo” na sua fase inicial, o Grupo Renovação Democrática, onde se inscreve em abril de 1933 (Polónia, 1998). Este movimento absolutamente peculiar do início da década de 30 pretendia uma regeneração democrática da República, dominada por um bem-sucedido Oliveira Salazar apoiado por uma fação social apostada em alvoroçar “as mentes mais débeis com uma solução maniqueísta: a ditadura era o regime dos bons, da ‘ordem’ e da possível fartura; a democracia, pelo contrário, era o regime dos maus, da instabilidade e da miséria” (*idem*, 6). O movimento escalpelizara as doutrinas políticas vigentes e propusera definir novas bases para a criação de um socialismo em liberdade, ancorado em novas instituições e num novo regime político amplamente defendido pela população mais jovem, à qual pertenciam maioritariamente os subscritores (*cf. idem*, 8). Para esse fim, publicam na imprensa ao longo do ano de 1932, por todo o espaço nacional, onde têm estrategicamente colocados alguns apoiantes, um conjunto de cadernos, de séries temáticas diversas, nos quais apresentam os resultados dos seus estudos e divulgam traduções estrangeiras de índole político-ideológica.<sup>56</sup> No seu estudo sobre este movimento, Severino Polónia encontra apenas uma conferência apresentada pelo grupo, cujo intuito – frustrado pela realidade política do país – seria levar a discussão sobre a democracia aos grandes centros

---

<sup>53</sup> Pascoaes nasce em Amarante (1877), Monteiro em Mesão Frio (1903). No programa “Um dia com...” da RTP, em 1973, Domingos Monteiro relata o encontro em detalhe <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-com-dr-domingos-monteiro/>, consultado em 01/08/2020]

<sup>54</sup> São escassos os estudos sobre Domingos Monteiro de um modo geral. Sobre o fantástico e o horror na sua obra, vejam-se este prefácio de João Bigotte Chorão e o artigo de Silvie Špánková (2017). Para uma panorâmica de vida e obra consultem-se Seruya (2002) e Lemos (1999).

<sup>55</sup> Deste grupo de licenciados faz parte o jovem Marcello Caetano, colega e amigo próximo de Domingos Monteiro. Manterão a amizade durante toda a vida, um problema para Domingos Monteiro sobretudo após a subida de Caetano ao poder em 1968. Republicano, liberal e nacionalista, Monteiro terá um percurso ideologicamente acidentado e de complexa categorização durante todo o regime.

<sup>56</sup> Daqui se destacam os *Cadernos de Cultura e Política* e os *Cadernos de Cultura Democrática*, sendo o segundo número destes últimos um estudo de Domingos Monteiro intitulado *A Crise de Idealismo na Arte e na Vida Social*. No início de 1933, o grupo publica a sua declaração política *A Organização da Democracia*, “vendido às escondidas dos Serviços de Censura e apaixonadamente discutido pelo escol intelectual do país” (Polónia, 1998: 81).

populacionais do país. Essa conferência é proferida por Domingos Monteiro, em março de 1933, no âmbito de um ciclo organizado pelo jornal *O Século*, em Lisboa, onde é apresentado da seguinte forma:

O ilustre conferente, que no seu bacharelato obteve uma das mais altas classificações dadas na Faculdade e que ainda recentemente regeu um curso de História da Civilização na Universidade Popular, é autor de valiosos trabalhos, entre os quais dois livros de versos, um deles prefaciado por Teixeira de Pascoais [sic], e um volume de índole político-social, apresentado como tese para o doutoramento em Ciências Económicas e Políticas na Faculdade de Direito, com o título, *Bases da Organização Política dos Regimes Democráticos*". (apud Polónia, 1998: 83)

Desde este estudo de organização política àquele sobre o qual discursou nessa noite, baseado na publicação a que acima nos referimos sobre a crise de idealismo na arte e na vida social, Domingos Monteiro parecia mostrar-se arredado da escrita literária, na qual fez uma incursão enquanto adolescente e à qual voltaria apenas em 1943. Tivera uma razão particular para isso: a democracia que cria, naquela conferência, que salvaria o mundo de uma nova catástrofe, estabelecida entre os seres humanos por via da sua intervenção na vida política do seu país, não se confirmara. Aplaudido nessa noite, elogiado pela imprensa republicana e democrática primeiro, e vilipendiado pela nacionalista depois, vê serem proibidos, num curto espaço de tempo depois de concluída a constituição do Estado Novo, o movimento a que acabara de se unir e seus respetivos objetivos.

Não se entenda, perante estes factos, que Domingos Monteiro seja lembrado “na vida mental portuguesa” como ativista político, como nota Joaquim Domingues em prefácio aos seus ensaios reunidos (Domingues, 2004: 9). De facto, a sua notabilidade enquanto escritor, por via da predominância desse labor a partir de meados da década de 40, remete ao esquecimento muita da sua atividade durante a década de 30, tanto no âmbito do Grupo Renovação Democrática, como depois enquanto advogado empenhado na defesa de acusados por razões políticas, entre os quais casos célebres como o de João Soares (pai de Mário Soares) e o de Mário Castelhana, destacado militante anarco-sindicalista, que viria a falecer no campo de concentração do Tarrafal em 1940.<sup>57</sup> Domingos Monteiro ganhará o Prémio Nacional de Novelística do SNI em 1965 e em 1972,<sup>58</sup> e integrará o júri do Grande Prémio de Novelística do Secretariado do Turismo em 1972, factos que, à luz das dissensões intestinas da oposição intelectual portuguesa, foram interpretados como ausência de enfrentamento político aberto contra o regime, tal como ocorreu com outros escritores no imediato pós-25 de abril (cf. George, 2002: 154 ss.). De entre

---

<sup>57</sup> Mário Castelhana descreve a sua experiência em *Quatro Anos de Deportação*, relativamente aos anos 30, uma obra publicada apenas em 1975 pela *Seara Nova*.

<sup>58</sup> Atribuído a *O Primeiro Crime de Simão Bolandas* (1965) e a *Leticia e o Lobo Júpiter* (1972). Sobre a entrega dos prémios literários do SNI de 1965, cf. cap. 3.1.

estes destaca-se também o Prémio *Diário de Notícias* de 1966, que recebe das mãos do Presidente da República Américo Tomás, um acontecimento lembrado de forma acusatória por João Abel Manta na imprensa em 1974, que dá origem ao *Exame de Consciência*, prefácio à publicação dos seus *Livros Proibidos* (1974) durante o Estado Novo, e que funciona como lembrete das reivindicações políticas democráticas que fizera nos primórdios da ditadura e da sua atuação de oposição política durante a sua vigência (cf. Lemos, 1999: 24).<sup>59</sup> Neste texto, Monteiro adota um registo defensivo, de prevenção perante a acusação de conluio ou de inação durante o regime recém-terminado. Assim, iniciará o “exame de consciência” questionando-se: “(...) teria eu, de facto, feito tudo quanto podia e devia em defesa das minhas ideias?” (Monteiro, 2004: 89). Elenca depois, primeiramente, o impedimento a que lecionasse na universidade por via da impossibilidade de ser incorporado enquanto estudante de doutoramento, e o seu trabalho posterior na advocacia, perante um regime cuja “policia habilmente treinada pela Gestapo começou a extorquir confissões, de factos verdadeiros ou falsos, através das mais inconcebíveis e sádicas torturas” (*idem*, 90). Afirma, “sem receio de desmentido” que defendera, “durante os quatro primeiros anos [do regime], algumas centenas de presos por delito político – mais do que todos os advogados portugueses reunidos”. Após relatar inúmeros casos de personalidades de relevância na sociedade portuguesa, lembra o estudo *A crise de Idealismo na Arte e na Vida Social*, que “ia valendo a esse jornal [*O Século*] a sua suspensão (...) [e onde faz], como verão, um ataque cerrado ao fascismo e ao nazismo que serviam de paradigma e exemplo à ditadura portuguesa” (*idem*, 93). Classifica o Grupo Renovação Democrática como “primeiro partido político de oposição à ditadura” e enumera os jornais onde interveio em defesa da democracia como o *Diário Liberal* ou o semanário *Sol*. Conclui: “Mais teria ainda que dizer a esse respeito, mas basta, por ora, de falar de mim. Fico, pois, em paz com a minha consciência”. Joaquim Domingues encontra neste aspeto a explicação para a desatenção a Monteiro no pós-revolução pelos preconceitos intelectuais da sociedade portuguesa, pese embora o bom mercado dos seus livros durante o Estado Novo e o mérito superior da sua escrita.<sup>60</sup> Explica também a desesperança na ação política como móbil da sua evasão através da arte (cf. Domingues, 2004: 9 ss.). Uma arte que, nas palavras do amigo próximo Álvaro Ribeiro<sup>61</sup> se pauta precisamente pelo caráter

---

<sup>59</sup> Consulte-se sobretudo a entrevista com a filha, Estela Monteiro, transcrita em anexo na obra referida.

<sup>60</sup> A verdade é que, a título de exemplo, no volume de recensões literárias por João Gaspar Simões na imprensa portuguesa a contistas, novelistas e prosadores contemporâneos, o nome de Domingos Monteiro só é suplantado, em número de críticas publicadas, pelo de Urbano Tavares Rodrigues (cf. Simões, 2004a). Monteiro é responsável, no pós-25 de Abril, pela publicação ultranacionalista *Pátria*, que lhe granjeia até hoje um lugar, na memória coletiva intelectual, de associação à ditadura que acabara de ruir.

<sup>61</sup> Que obtém visibilidade pública também a partir de 1943, quando publica *O Problema da Filosofia Portuguesa*. Os dois associam-se para a fundação da Sociedade de Expansão Cultural, em 1948, determinada a publicar autores de pouco ou nenhum êxito comercial e editorial (cf. Melo, 2011: 167-169).

evasivo, meandrando entre uma “atitude mais reflexiva, espelhada na actividade do escritor – ora lírico, ora ficcionista e ensaísta –, [e] o empenhamento activo de intenção político-social” (Álvaro Ribeiro *apud* Domingues, 2004: 10).

Com esta categorização em mente, retornemos a 1945 e ao prefácio de Domingos Monteiro a *Morte Lenta*. É precisamente a evidência desta alternância do escritor, nesta fase político-social do país, que torna o prefácio que redige um retrato esclarecedor destas duas facetas. A estrutura argumentativa do artigo contempla três partes. Sem subterfúgios, inicia-se pela alusão ao momento político:

Em Portugal, país em que se não sentiram os efeitos directos do pavoroso drama que assolou o mundo, há ainda muitas pessoas que ignoram a que monstruosas abjecções podem conduzir os regimes onde a vontade e a consciência dos indivíduos são sistematicamente desprezados. Para esses, a leitura deste simples e dramático depoimento será eminentemente proveitosa. Aprenderão a defender-se (e a defesa nem sempre é fácil) das promessas de felicidade que lhe são feitas a troco da desistência do que, no ser humano, é essencial, isto é, o efectivo exercício de uma liberdade que é para ele um direito originário, indivisível, inalienável e sagrado. (Monteiro, 1946: viii)<sup>62</sup>

Aqui se descortina aquilo a que Joaquim Domingues chamou o “idealismo democratista” de Domingos Monteiro, tal como exposto nas suas teses sobre a democracia nos estudos que escrevera mais de uma década antes, e no qual propugnava um “democratismo individualista”, um desiderato a ser realizado pela educação estética do homem, ou seja, por virtude da arte, o que era avesso, como nota Domingues, “a toda a forma de organização estável”, razão para o seu malogro (2004: 18).

É precisamente de democracia, sem nunca a nomear, que Domingos Monteiro fala de seguida, acusando Salazar de se apropriar dessa arma do adversário:

[...] não é lícito pensar que, destruído o nazismo alemão e o fascismo italiano, o perigo dessa tentação ficou completamente afastado. Infelizmente não é assim. Ele existe subjacente na estrutura social e, a cada momento se revela nas palavras aparentemente transigentes dos que, à mercê das circunstâncias, tiveram que mudar de máscara e adoptar novos disfarces. A benevolente condenação dos processos de violência que se vêm [*sic*] obrigados a manifestar, não deve ser suficiente para nos iludir. Como não podem deixar de condenar o que a consciência colectiva indignamente repele, usam de uma nova tática que consiste em desvirtuar o sentido autêntico das palavras, procurando apoderar-se, dessa forma, das armas dos seus adversários. (Monteiro, 1946: ix-x)

---

Colaboram também na revista *Litoral*, e Ribeiro dedicar-lhe-á em 1965 um capítulo da sua obra *Escritores Doutrinados*, com o título *Psicologia e Ética na Obra de Domingos Monteiro*.

<sup>62</sup> É lícito especular se Monteiro não teria já lido o relato do seu ex-cliente Mário Castelhan, que viria a publicar-se apenas em 1975, e, portanto, ter conhecimento de informações concretas sobre o contexto equivalente no regime português, o Tarrafal (*cf.* Castelhan, 1975).

Aqueles que lerem o relato de Emile Henry aprenderão, em primeiro lugar, a defender-se das promessas do salazarismo, que condena “processos de violência” como as que ali se leem apenas por taticismo político, retirando, em troca da felicidade prometida, a liberdade individual a cada português, que vê diminuída a sua dignidade, “seja qual for o disfarce sob o qual a ofensa se apresenta” (*idem*, viii). A leitura das memórias de Henry demonstra a transformação do Homem num animal da selva “com todos os instintos primitivos desencadeados, mas mais perigoso que o animal da selva porque continua a ter ao seu serviço, não as garras de que a natureza misericordiosamente o privou, mas as armas da cultura, da técnica e da inteligência” (*idem*, ix).

Por outro lado, um Domingos Monteiro intelectual, ativista político, afere da qualidade do livro enquanto aprendizagem social e humana face a uma dialética do Bem e do Mal, da Vida e da Morte, independente de personalidades pré-estabelecidas, mas decorrente de dinâmicas políticas e económicas instigadoras de comportamentos indignos. Esta arquitetura retórica de recorte dialético pode, à primeira vista, indicar que o autor entende a literatura, à semelhança do que alegava a crítica sobre muitos dos seus contemporâneos neorrealistas, como ferramenta administrada a uma leitura social exclusivamente marxista. Contudo, não nos parece ser esse o caso se experimentarmos ler *A Morte Lenta* segundo o olhar de Domingos Monteiro tal como espelhado nas obras de ficção que havia publicado. Ali observa-se o primado do realismo psicológico das personagens face a situações de entrada em espaços restritos, quer sejam eles físicos – heterotopias de desvio,<sup>63</sup> no caso do tríptico-síntese da condição humana *Enfermaria*, *Prisão*, *Casa Mortuária* – ou relacionais, como no caso da situação de dependência económica e chantagem em *O Mal e o Bem*.

Encontramos uma predisposição para a receção de *A Morte Lenta* no autor que em *Enfermaria* descrevera o processo de autoconhecimento do protagonista Fausto Salema num hospital onde é internado e onde tem contacto com pessoas que de outra forma lhe estariam vedadas pelo seu estatuto social. Fausto é um “industrial falido”, cuja “última residência (...) tinha sido vendida uns meses antes, em hasta pública, para pagar aos credores” (Monteiro, 2001: 25). No processo de admissão no hospital reconhece que “[d]e seu só tinha o nome; só esse correspondia à verdade e ficara pegado à sua pele como um bem inalienável... e importuno” (*ibidem*). De imediato entra no processo de despersonalização que implica a estada prolongada naquele estabelecimento, a que agora *pertence*: “O senhor agora pertence ao hospital e é um doente. Tem que ir de ambulância e vestido com o fardamento da casa. É do regulamento”. Ao contrário dos pacientes que vai encontrar na enfermaria, onde “cinquenta camas

---

<sup>63</sup> Segundo a conceptualização de Michel Foucault (1997).

de ferro alinhavam, hirtas, como se esperassem que um dedo invisível as designasse para um fim desconhecido” (*idem*, 28), Fausto atesta uma sensação de que rompera inteiramente com o passado, de que era outro homem infinitamente diferente do que fora. O centro da ação de *Enfermaria* é constituído pelas conversas que Fausto empreende com o 13, um paciente de origens simples e cuja história ouve e segue até à sua morte. A reificação do humano até à sua extinção é *leitmotiv* na descrição que o 13 – nome autoexplicativo no que a uma semelhança com a linguagem do ambiente concentracionário diz respeito<sup>64</sup> – faz do quotidiano do hospital, e que Fausto testemunha com interesse. Seria matéria de outro trabalho escarpelizar a forma como o conto seguinte – *Prisão* –, assim como *O Mal e o Bem* se estruturam em relações dialogantes temporárias entre um perseguidor e um perseguido, cujas características enquanto figuras da ficção se invertem, se confundem e se desenvolvem a partir de uma dialética moral, como reflete Porfírio, o homem chantageado por Rodrigues, seu agiota, em *O Bem e o Mal*, que lhe narra o longo caminho explicativo do crime passionai que cometera à própria esposa, de forma a que este o assassine, o que acaba por acontecer:

O que lhe queria afinal aquele homem? Seria, como ele afirmava, somente a necessidade de confissão, essa necessidade dramática que obriga o homem mais reservado e discreto, em certos momentos, a revelar-se inteiramente como é? Uma espécie de exibicionismo feito, ao mesmo tempo, de cinismo e remorso, de angústia e desafio? Já ouvira muitas vezes falar nisso. Já lera em certos livros – sobretudo nos russos – confissões desta natureza. Sabia, também que o homem não se basta a si mesmo, que não pode ser, ao mesmo tempo, actor e espectador, e que, por mais que queira, tem que procurar os outros para que aprovelem ou desaprovelem os seus actos. (Monteiro, 2001:128)

Fosse então pela reflexão sobre o estado de itinerância entre mundos – o dos vivos e o dos mortos – através da observação de um processo de morte lenta dos internados no hospital, ou sobre a itinerância entre o idealista e o criminoso na exploração do jogo psicológico do credor-assassino ao devedor tornado assassino,<sup>65</sup> Domingos Monteiro demonstrava preparação para entender de forma exímia

---

<sup>64</sup> Cf. o capítulo de *Se Isto é um Homem* “KA-BE”, sobre o companheiro 018, ou *A Centelha da Vida*, de Erich Maria Remarque, cujo protagonista é o Esqueleto 509. Nem Silvie Špánková (2017: 200-202) nem Teresa Seruya (2002: 144) – esta nega a sua existência na obra integral de Monteiro – exploram o aspeto autobiográfico nestes contos, ou mais bem *autonecrográfico*, que nos parece fundamental neste tríptico, enquanto apresentação reflexiva de uma *pré-morte* e *autonascimento*, num contexto de inflexão (enquanto leque de pequenas *mortes biográficas*) da carreira de Monteiro da advocacia para a literatura, da luta na política para a luta na cultura, e do declínio do seu primeiro matrimónio, que se viria a dissolver oficialmente em 1946. Sobre os conceitos aqui referidos, vejam-se Grossegeisse (2001) e respetiva bibliografia, explorados em detalhe no cap. 1.5.

<sup>65</sup> Entre outras variantes. Para além de Dostoievski, Monteiro venerava Thomas Mann (cf. Lemos, 1999: 189). Algumas obras suas são traduzidas para português pela sua mão (*Cisne Negro*, *Os Melhores Contos*). Considere-se, neste caso, o romance paródico de Thomas Mann sobre Félix Krull, o intelectual-vigarista (*As Confissões de Félix Krull*, *Cavalheiro de Indústria*, publicado na Alemanha em 1954), que este traduz a partir do francês em 1957 (uma tradução com várias deficiências e uma nota biográfica de Thomas Mann algo insólita, como demonstra Rogério Madeira [2002]). As traduções de Domingos Monteiro espelham, como aqui estamos a constatar, uma seleção de temáticas condizentes com a obra do próprio autor, como sejam, no que concerne a sua obra

a relevância que uma obra como *A Morte Lenta* tinha na elucidação, a partir de uma experiência *real*, daquilo que esmiuçara na *ficção*, de forma incomum na literatura portuguesa que lhe é contemporânea, segundo considerara Gaspar Simões:

No seu primeiro livro, Domingos Monteiro patenteava imprecisamente uma vocação de novelista psicológico que este novo livro vem consolidar plenamente. *O Mal e o Bem* [...] já não nos pode deixar dúvidas. Estamos em frente de um novelista – quiçá de um romancista – inteiramente alheio às correntes mais em voga na nossa actual literatura de ficção. Se há hoje entre nós romancistas que se vangloriam de ser humanos e mostrar simpatia pelos humildes, a verdade é que ao pé das de Domingos Monteiro a humanidade e a simpatia humana desses escritores não passa de um arremedo literário. É certo que o autor de *O Mal e o Bem* não escolhe para tema das suas obras ambientes rústicos ou conflitos sociais. Não há nas suas novelas qualquer preconceito de classe. Nisso consiste grande parte da pseudo humanidade dos tais escritores humanos. O realismo de Domingos Monteiro não é social, é psicológico; a sua simpatia humana não é convencional, é íntima. (Simões, *Diário de Lisboa*, 8 de agosto 1945, p. 5)

É neste sentido que Gaspar Simões entende ter Dostoievski em Domingos Monteiro o seu discípulo português, uma analogia facilmente reconhecível também em publicações ensaísticas da época, como quando Monteiro se questiona em *Reflexões sobre a conduta do homem e as suas contradições* (janeiro de 1945), se

deve o homem continuar a agir em contrário daquilo que é realmente, praticando, em nome da sua coerência exterior, do tácito compromisso tomado para com os outros, uma série de actos por sua natureza insinceros, que o invalidam moralmente em face de si próprio? (Monteiro, 2004: 178)

Creemos fazer sentido evocar esta reflexão concomitantemente à utilidade que *A Morte Lenta* apresenta a quem se inibe de entender o Homem como produto de uma constante dialética moral, segundo o próprio:

Uma outra espécie de indivíduos existe, a quem a leitura deste livro poderá prestar um extraordinário benefício. É a daqueles que, por cepticismo natural (descrença no bem e no mal) ou por optimismo constitucional (crença irraciocinada no bem) se recusam a acreditar que a realidade tivesse assumido aspectos de tão extraordinária e inhumana [*sic*] crueldade. A esses bastará a visão evocada por E. Henry quando nos descreve a cena dos homens empilhados no vagão, ou a da pedreira, em que se reproduz a tragédia grega de Sísifo, para que a sua dúvida, azeda ou bem humorada, se dissolva totalmente. (Monteiro, 1946: xii)

---

no âmbito do fantástico, as traduções de *Um Homem na Lua*, de Edgar Allan Poe ou *Uma Aventura na Escócia*, de Robert Louis Stevenson (cf. Seruya, 2002: 140; Lemos, 1999: 18).



Descreve, de seguida, vários exemplos de como a realidade ali descrita não é questionável, “tão simples, tão directa, tão desprovida de artifício é a linguagem com que tais cenas nos são descritas. Nem um génio, fora ele um Dostoiewsky ou um Balzac, as poderia evocar sem as ter realmente vivido, e essa circunstância comunica-lhe um cunho de autenticidade que não admite contestação” (*idem*, xiii).

A última parte sublinha um aspeto que “não é o menor benefício deste livro” (*idem*, xv). Vítima de todas as ignomínias cujas descrições convida o leitor a ler, Domingos Monteiro destaca o regresso de Emile Henry “com o corpo enfraquecido mas com a alma livre de ódios e de pensamentos de vingança”. Esta seria a maior aprendizagem, e aquela que caracteriza “os verdadeiros democratas” (*ibidem*): o ódio é um sentimento negativo. Conquanto pareça estranha a identificação de uma lição pacifista na experiência concentracionária, quando um regime semelhante é foco de crítica imanente, esta é coerente com os processos de aprendizagem e autoconhecimento experimentados pelas figuras da sua ficção, nas itinerâncias que antes descrevíamos.

Alguns meses depois, já no verão de 1946, no entretanto iniciado semanário *Mundo Literário*, Domingos Monteiro faria menção direta ao mestre com quem o haviam comparado, observando, num texto sobre a obra de Dostoievski, o otimismo com que, apesar de tudo, Emile Henry, intacto no que respeita ao ódio ao outro, terminara o seu relato. É crível concluir que, nomeando o catálogo das figuras humanas de Dostoievski, Domingos Monteiro tivesse em mente as perfidias de Buchenwald, o já longo julgamento dos criminosos em Nuremberga – no fundo, sem o nomear, o Holocausto – face ao qual, ainda assim, seria sempre possível ao Homem *conservar uma esperança*.

Os homens, tal como os vemos, tal como os julgamos e interpretamos na nossa observação cotidiana, são menos verdadeiros do que os personagens dos romances. Na sua conduta aparente e revelada os homens são apenas aquilo que *podem ser*, aquilo que os *deixam ser*, o que *sabem ser* e nunca aquilo que *são*. E mesmo quando se confessam sinceramente, pouco ou nada adiantam porque dizem somente o que sabem a respeito de si próprios, que é pouco. [...] Ricos e pobres, assassinos e ladrões, virgens e prostitutas, príncipes e camponeses, todos se identificam em face do mistério da vida, todos fazem parte da mesma humanidade transcendente. E isso concede ao homem uma dignidade que se traduz pela sua evasão definitiva do reino animal. Com tudo o que tem de sombrio, de trágico, de profundamente dramático, a obra de Dostoievsky é por isso essencialmente optimista. [...] Porque se transforma, porque é sempre capaz de se exaltar, mesmo quando a vida o fere e humilha, o homem pode sempre conservar uma esperança. E isto, que é assim, o homem não o sabia. Até Dostoievsky ninguém lho tinha dito. (*Mundo Literário*, 29 de junho 1946, p. 5)

Em 1987, um proeminente representante da literatura do Holocausto recuperará igualmente o catálogo de figuras do escritor russo para ilustrar a da existência de uma zona cinzenta entre a pessoa comum e o monstro:

N' *Os Irmãos Karamazov*, Grushenka conta a história da cebolinha. Uma velha malvada morre e vai para o inferno, mas o seu anjo da guarda, forçando a memória, lembra-se de que ela, uma vez, uma só, deu a um mendigo uma cebolinha que foi buscar à sua horta: estende-lhe a cebolinha, e a velha agarra-se a ela e é resgatada do fogo infernal. Sempre achei esta história repugnante. Qual monstro humano nunca deu em toda a sua vida uma cebolinha, se não a outros, pelo menos aos seus filhos, à mulher, ao cão? Este único instante de piedade logo apagada não basta certamente para absolver Muhsfeld, basta porém para o colocar também, embora na margem extrema, na faixa cinzenta, naquela zona de ambiguidade que irradia dos regimes assentes no terror e no obséquio. (Levi, 2008: 55)

Primo Levi refere-se a um militar SS encarregado do funcionamento das câmaras de gás. Perante uma rapariga sobrevivente ao gás, decide que esta deve ser morta por ser demasiado jovem e, por isso, difícil de convencer a calar sobre a experiência:

Foi processado em 1947, condenado à morte e enforcado em Cracóvia, e foi uma coisa justa; mas nem mesmo ele era um monólito. Se tivesse vivido num ambiente e numa época diferentes, é provável que se viesse a comportar-se como qualquer outro homem comum. (*ibidem*)

É com um sentido apurado relativamente ao exposto por Primo Levi na sua derradeira obra (em 1987), que Domingos Monteiro entrevê em *A Morte Lenta* potencial literário, embora não ouse identificar a obra como tal. Atribui-lhe, porém, uma legitimidade equivalente na grandeza e na beleza, a partir do fator da experiência humana:

Não hesito em afirmar que se trata de um dos mais extraordinários documentos que me tem sido dado ler e apreciar. O que lhe falta em experiência literária sobra-lhe em experiência humana, essa experiência sem a qual nenhuma obra, por maiores que sejam os méritos do seu autor, consegue ser verdadeiramente grande e verdadeiramente bela. (Monteiro, 1946: xvi)

### 1.2.2 Literatura do Holocausto?

A categorização de um relato de sobrevivência ao sistema concentracionário nazi esbarra, de forma indelével, no binómio realidade-ficção que encontramos tanto na imprensa como no prefácio que acabamos de escrutinar. Já demos conta de que o texto jornalístico, salvaguardadas as especificidades sócio-históricas de cada publicação, certificou, em óbvia redundância, que o registo das atrocidades nazis seria feito e dado a conhecer de forma objetiva, destacando que, diferentemente de qualquer outro evento

relatado pela imprensa, o potencial de descrédito face ao exposto era especialmente elevado. A possibilidade do negacionismo da barbárie era evidente até para os próprios perpetradores, que, precisamente na ânsia de o fomentarem, empreenderam uma destruição maciça de grande parte dos registos do horror consumado, antes de abandonarem campos, estações e *bunkers* das zonas ocupadas que iam deixando em recuo.

*A Morte Lenta* é um relatório de encarceramento, escrito de forma célere, sem qualquer pretensão catártica de um ponto de vista psicológico, desprovido de propaganda política aberta e isento de sentimentalismo comercial. Na introdução, Emile Henry pede ao leitor

que não veja nestas linhas a minha história pessoal mas a de milhares e milhares de crianças, de jovens, de homens feitos, de velhos e de mulheres, pessoas de todas as condições sociais, de todas as religiões e de todas as raças, que suportaram, pelas suas ideias, sofrimentos como a história moderna nunca registou. (Henry, 1946: xxiv)

Este é um propósito evidentemente impossível, porém explicável pela urgência em divulgar acontecimentos que a memória ainda detinha antes que estes se desvanecessem. Esta não é uma questão menor, dado que Henry não foi o único a fazê-lo no imediato final da guerra. Tratava-se de um ímpeto comum: o de deixar escrito. Os problemas de classificação deste tipo de *escrito* evidenciam-se sobretudo *a posteriori*, quando décadas depois persistem ainda dúvidas de ordenação genológica dos relatos publicados. Literatura do Holocausto, literatura de campo de concentração, literatura dos campos, literatura memorialística ou literatura de sobrevivência são apenas alguns dos termos que circulam na discussão académica numa tentativa de categorizar estratégias estilísticas tão diversas de pessoas que descreveram, em forma de literatura, o seu relato.<sup>66</sup> Esta crise de orientação performativa (*cf.* Kleinschmidt, 2002: 81) é matéria de autorreflexão do próprio sobrevivente escritor, nomeadamente na chamada segunda fase da literatura do Holocausto, que reage aos precedentes e ao impacto das suas narrativas na perceção sociocultural dos espaços concentracionários (*cf.* Butzer, 2002). Algo que Emile Henry, ao escrever o seu em 1945, ainda não podia prever, como se entende da assunção universalista da sua experiência. O propósito de Henry, como de Primo Levi na exata mesma medida, é o da garantia da autenticidade, um critério que embate na inevitável subjetividade contida no registo autobiográfico (*idem*, 89). É aqui que a questão genológica cobra a sua relevância. O que distingue *A Morte Lenta* do que até aí se publicara na imprensa portuguesa é o *horizonte de expectativa*<sup>67</sup> criado pelas condições físicas da sua aparição e pela modelação expressiva do testemunho. Henry opta conscientemente por

---

<sup>66</sup> *Cf.* Parrau (1995), Günter (2002: 26) e sobretudo Bock (2017b), com respetiva bibliografia.

<sup>67</sup> Segundo o conceito apresentado nas teses de Hans Robert Jauß sobre a História Literária (1993 [1970]).

uma linguagem *des-estetizada*, próxima de um registo documental, como supõe ser a expectativa da sua receção (“entästhetisierte Sprache”, *idem*, 82). O que aqui faremos de seguida é discriminar as idiosincrasias deste relato dentro do quadro interpretativo de um conjunto de relatos já devidamente estudados. E o que defendemos é que a questão genológica, tardia no que à esmagadora maioria dos relatos internacionais diz respeito,<sup>68</sup> circula de forma precoce na receção portuguesa do Holocausto, como, de resto, o final do prefácio de Domingos Monteiro já deixa entrever. Este contorno específico deve-se, neste caso, aos seguintes fatores:

i) *A Morte Lenta* é publicado enquanto artefacto numa editora de literatura de ficção, concedendo-lhe um formato imbuído de marcas semióticas que encarnam, na perspetiva do leitor, as características próprias de uma obra *literária*. Os editores estão cientes disso, tal como legível na nota introdutória, na qual justificam a inclusão deste livro no seu catálogo, encontrando-lhe interesse para o público e para a literatura portuguesa, que sai, nas suas palavras, enriquecida desta publicação;<sup>69</sup>

ii) O livro é ilustrado – inclusive na capa – com fotografias cedidas pelos serviços dos exércitos americano e francês a pedido de Henry, ainda assim expostas de forma arbitrária por entre os vários capítulos do texto, numa tentativa clara de aumentar o interesse voyeurista pela experiência, impedida como estava a imprensa de o fazer (sob coação direta das autoridades ou por autocensura);

iii) Ao ilustrar com imagens um relato de um sobrevivente, *A Morte Lenta* ganha, na sua edição original, um carácter documental que, dada a relação das imagens com uma pretensa realidade dos campos e não com *aquela* narrativa pessoal (desejosa de implicar o leitor no reconhecimento detalhado do trajeto do seu autor), desapareceria numa edição em que essas imagens fossem eliminadas. Recentes em 1946 e dificilmente acessíveis pese embora largamente discutidas, as imagens constituíam uma mais-valia editorial naquele contexto de receção, mas seriam hoje, face à hipermediatização do Holocausto,

---

<sup>68</sup> Seria necessário, em primeiro lugar, observar as semelhanças e diferenças de todos os relatos que foram sendo publicados, na sua maioria a partir do fenómeno Anne Frank, em meados da década de 50 (cf. cap. 2.2.4).

<sup>69</sup> O relato de maior impacto mediático em França, *L'Univers Concentrationnaire*, de David Rousset, é publicado em três partes nos primeiros três números da revista *La Revue Internationale*, em dezembro de 1945, janeiro e fevereiro de 1946, e apenas após esse mesmo impacto publicado enquanto livro durante o verão (cf. Proença, 2016: 5). *A Morte Lenta* antecede, portanto, a publicação de *L'Univers*. A obra hoje paradigmática de Primo Levi, *Se Isto é um Homem*, é entregue pelo próprio à editora italiana Einaudi ainda em 1946, mas recusado pela leitora da editora Natalia Ginzburg, curiosamente também judia: “Nessa época, e ainda durante alguns anos, eram Bergen-Belsen e Dachau, e não Auschwitz, que representavam o horror do nazismo; a ênfase nos deportados políticos, e não nos raciais, prestava-se melhor a reafirmar as narrativas, depois da guerra, da resistência nacional. O livro de Levi foi publicado com uma tiragem de apenas 2500 exemplares por uma pequena gráfica pertencente a um ex-líder da resistência local” (Judt, 2008:57). É precisamente neste enquadramento que *A Morte Lenta* é editado e prefaciado por Domingos Monteiro. Inaugura, em Portugal, o fenómeno imediato do pós-guerra de publicação dispersa de relatos (cf. Wachsmann, 2015: 19 ss.). Sobre o trajeto de receção de *Se Isto é um Homem*, veja-se na íntegra o artigo de Tony Judt. Sobre a predileção noticiosa e literária de uns campos em detrimento de outros, veja-se o cap. 1.5.2, a propósito da obra de Ilse Losa.

supérfluas para o entendimento do texto e estranhas ao interesse pelo percurso absolutamente particular de quem testemunha;<sup>70</sup>

iv) Uma leitura do texto *per se*, sem o enquadramento editorial que lhe deu origem, possibilita a sua inclusão no cânone da literatura concentracionária, dadas as suas estratégias enunciativas, presentes – com maior ou menor semelhança – em outros relatos: reais (como *L'Univers Concentrationnaire*, de David Rousset [1946], *Se Questo è un Uomo*, de Primo Levi [1958], ou *weiter leben*, de Ruth Klüger [1992]), ou ficcionais, como *Sorstalanság*, de Imre Kertész [1975].<sup>71</sup>

v) O que é exclusivo do texto de Emile Henry é a sua referência ao contexto de receção português, por via de comparações e inclusão de anedotas que funcionam, por um lado, como estímulo à leitura da audiência a quem este livro se dirigia,<sup>72</sup> e, por outro, expondo o ímpeto aqui já extensivamente referido do constrangimento à imagem: a praça da chamada de Buchenwald é “maior que a Praça do Comércio, em Lisboa” (AML: 71),<sup>73</sup> e Kassel, em determinado momento da narrativa atacada pela força aérea aliada, “uma cidade industrial de trezentos mil habitantes, duas vezes maior do que o Porto, (...) ardia como uma caixa de fósforos” (AML: 115). *A Morte Lenta* dirige-se, portanto, de forma evidente ao público português, o que acentua, como vimos no prefácio, o seu potencial político, dadas as circunstâncias históricas do seu lançamento em Portugal.

Estudemos em detalhe os dois últimos pontos a partir de pressupostos teóricos sobre a literatura do Holocausto. Como se aproxima e em que dista o relato de Emile Henry dos demais?

---

<sup>70</sup> Cf. Kleinschmidt (2002) e a reconceptualização do conceito de “autobiografia” pelo sobrevivente do Holocausto como “suplemento de um lugar vazio”, autorizado por delegação pelos que sucumbiram. A propósito das imagens incluídas em *A Morte Lenta*, é elucidativo que “[d]ie anamnetische Rettung im Bild ist (...) nicht nur textuell, sondern auch in ‚wirklichen‘ Bild- und Filmdokumenten äußerst problematisch. Beide Formen der ‚Abbildung‘ grenzen den Leser oder Betrachter letztlich aus. Sie finden sich in der Situation des nicht primär involvierten Gegenüber. Es handelt sich um ‚Bilder‘, die nicht dem eigenen ‚Sein‘ entstammen. Sie sind medial getrennt von der Sphäre ihrer Rezeption. Ihre Ursprünglichkeit teilt sich somit erst im Horizont ihrer Funktionalisierung und damit ihrer reproduktiven Mobilisierung mit“ (2002: 88). Veja-se também Young (2000) para a distinção entre “facto” e “retórica do facto”, e Wieviorka (1998) sobre a predominância do testemunho individual como portador de História, ainda que referente à inflexão identificável a partir de 1961 pelo julgamento de Adolf Eichmann.

<sup>71</sup> Respetivamente *O Universo Concentrationário*, *Se isto é um Homem*, *Paisagens da Memória. Autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto* (trad. brasileira) e *Sem Destino*, com as datas da primeira publicação. No caso de Levi, consideramos a publicação de 1958 pela editora Einaudi, após a rejeição no imediato pós-guerra, que é a que está na génese das traduções que dão visibilidade internacional à obra. Sobre Rousset e Klüger, vejamos-se respetivamente as partes 1.3.2 e 2.2.3 deste trabalho.

<sup>72</sup> Como já encontramos na preocupação do envio do *Diário Popular* de um jornalista português que fizesse um “relato português”.

<sup>73</sup> Utilizaremos as siglas AML e SIH, nas edições que constam na bibliografia, seguidas de número de página, para citar, respetivamente, *A Morte Lenta* e *Se Isto é um Homem*.

### 1.2.3 A memória exemplar de Emile Henry

A estrutura de *A Morte Lenta* é cronológica conquanto arbitrária na sua subdivisão temática. Cinco partes e um prólogo compõem a obra, sem que a cada divisão corresponda um tópico particular, o que explica a ausência de títulos e sugere a escrita fluida sem reflexão sobre a forma. Os capítulos têm extensão semelhante, embora cerca de um terço da obra – a primeira parte – descreva o percurso percorrido por Emile Henry até cruzar os portões de Buchenwald.

A narração tem início em janeiro de 1943, pouco depois de uma parte da Côte D'Azur ser ocupada pelo exército italiano, em novembro de 1942: “Em Janeiro de 1943 encontrava-me em Cannes. Ali a vida, se bem que difícil, era ainda suportável, e se a mesa nem sempre era abundantemente guarnecida, a doçura da região e do clima encantava-me” (AML: 1). A França de Vichy colabora com a Alemanha, entre outras formas, pelo fornecimento de mão-de-obra para o esforço de guerra nazi. Henry consegue fazer-se passar por “indispensável à França” através de um contacto na câmara municipal de Cannes, que lhe assegura senhas de racionamento e um certificado de trabalho. A ocupação de *barman* junto à praia é conscientemente percebida por Henry como dispensável ao país e o esquema ilegal como evidentemente perigoso. Através de vários contactos, que Henry nunca especifica e cujo vínculo com o próprio nunca conhecemos, obtém informações sobre inquéritos em curso sobre si próprio, pelo que se coloca em fuga, e são as peripécias deste trajeto que compõem o primeiro capítulo. O relato objetivo, *isento de comentários*, tal como prometido na introdução, não está isento de estratégias narrativas como a antecipação. Numa manobra arriscada, sabendo-se eventualmente perseguido pelas autoridades, acede ao convite de um jantar de despedida com os patrões em Nice, pelo que tem de viajar de comboio e enfrentar uma imperativa passagem por estações ferroviárias, fortemente vigiadas pela polícia francesa e italiana. Este evento não é aleatório, permite a Henry conduzir consigo o leitor, da fatura atual à fome futura e ao regresso à normalidade:

Fomos a Nice em «táxi» e de lá a Monte-Carlo de comboio. Dizia comigo mesmo que tudo isto era uma tolice, que estava ameaçado, que seria mais prudente pôr-me em segurança, mas queria aproveitar, mais uma vez, a presença dos meus amigos, e também daquela Riviera que ia deixar, sem saber quando lá tornaria.

[...] O meu estômago, nessa altura, não estava ainda apertado por dois anos de privações e tinha um apetite insaciável. Por isso fiz honra, uma grande honra mesmo, a todos os pratos que me apresentaram, e foi então que a minha patroa me disse: «Sabe, Henry, tenho gosto em vê-lo comer. Meteu-se em maus lençóis e não sei quando poderemos tornar a oferecer-lhe um bom jantar».

Estava de muito bom humor para prestar atenção a estas palavras, mas durante dois anos a partir daquele momento, tive fome todos os dias e, quando libertado, poderia enfim comer de tudo, em quantidade, não o pude fazer porque o meu estômago se recusava depois dum tão longo jejum, a aceitar uma alimentação abundante. (AML: 4-5)

Paris, Montpellier, Perpignan. O que é detalhadamente descrito de seguida é o longo processo de fuga que culmina na sua captura pela Gestapo na fronteira espanhola, por onde Henry, tal como milhares de franceses, tencionavam escapar. O conjunto de peripécias descritas oscilam entre o registo picaresco e a ingenuidade infantil, que virá à luz ao longo de vários episódios:

No primeiro de Maio deixei St. Pons, no Hérault, escondido num camião de legumes, para chegar a Perpignan. [...] Antes de Narbonne, o camião foi obrigado a parar para sofrer o controle duma secção de polícia e a operação recomeçou antes de entrar em Perpignan. Aí, saí de debaixo dos meus caixotes de legumes com um tal ar de aturdimento, que os meus novos amigos não puderam impedir-se de desatar a rir. (AML: 9)

Da mesma forma que ao ser colocado num quarto de hotel pela polícia para ser interrogado, questiona uma sentinela se

estando num hotel, não me dariam um quarto para passar a noite. Ela riu-se então na minha cara, anunciando-me com um sorriso que eu estava em regime de prisão e que havia uma muito boa em Mont-Louis, que eu decerto deveria ter visto quando subi ao hotel. Não insisti, e como me achou pouco loquaz, começou a levantar a mesa, que tirou, deixando-me só com a cadeira. Sempre me tenho perguntado, e continuo a perguntar, porque me tiraram a mesa. (AML: 16)

O segundo e terceiro capítulos ocupam-se respetivamente da estância de Emile Henry em Compiègne e da viagem nos vagões de gado para Buchenwald. Antes da partida, o oficial anuncia que partiriam para a Alemanha como “operários vigiados” (AML: 45):

Citou o nome do campo em que ficaríamos alojados, nome a que não liguei grande importância, embora no momento, me sugerisse qualquer coisa. Acrescentou mais que o Governo Alemão, desejoso de mostrar-nos a sua boa vontade tinha escolhido a nossa futura residência num lugar *onde o clima era duma pureza excepcional e admiravelmente são*, pedindo-nos depois, como se fôssemos crianças, que tivéssemos juízo, que não tentássemos evadir-nos porque seriam aplicadas sanções muito severas contra todas as más cabeças e que do nosso comportamento dependia a *futura liberdade e o nosso lugar numa Europa nova*. (AML: 45)

A objetividade do relato, enfatizada pelos itálicos no texto, encontra-se com a ironia face ao conhecimento do porvir por ambas as estâncias: autor/narrador e leitor implícitos. A narrativa cimenta-se a partir de um pacto autobiográfico dependente de um leitor atento aos testemunhos surgidos na imprensa:<sup>74</sup> o autor-narrador compromete-se a contar a sua experiência, ativando com os espaços e as circunstâncias em que os eventos ocorrem um conjunto de assunções por parte do leitor implícito. Neste caso, estão inexoravelmente associadas ao nome Buchenwald, do qual este já obteve informação através de relatos jornalísticos. Henry narra, portanto, sobre o seu trajeto de sobrevivente, mas fá-lo sob a premissa da coparticipação das memórias de outros que sobreviveram, ao mesmo tempo que materializa uma voz por delegação dos que sucumbiram.<sup>75</sup> Lembremo-nos que o relato de Primo Levi omite o nome Auschwitz do título, assim como uma designação remática da obra – não são memórias, nem romance ou autobiografia.<sup>76</sup> As diferenças e semelhanças da descrição de Henry e de Levi do trajeto pré-concentracionario articulam-se segundo alguns eixos que atravessam vários relatos de sobreviventes.

Em primeiro lugar, a questão identitária. Ao contrário dos três longos capítulos de *A Morte Lenta* prévios à chegada a Buchenwald, Primo Levi escreve apenas um sob o nome de *A viagem*. Enquanto Henry é um “operário vigiado”, Levi é preso por ser judeu e numa fase posterior à prisão de Henry, tal como informa na abertura da obra (“Fui capturado pela Milícia fascista a 13 de Dezembro de 1943” [SIH: 11]). Embora o momento cronológico seja favorável, visto que o governo alemão, por escassez de mão-de-obra, concedera sensíveis melhorias nas condições de vida (cf. SIH: 9), a experiência coletiva do aprisionamento invoca uma tradição que o judeu conhece e reconhece na noite prévia à deportação do campo de internamento de Fóssili em direção a Auschwitz:

A barraca 6A era ocupada pelo velho Gattegno, com a mulher e os seus muitos filhos, os netos, os genros e as noras trabalhadoras. Todos os homens eram carpinteiros [...]. As suas mulheres foram as primeiras

---

<sup>74</sup> Trabalhamos aqui, evidentemente, a partir do conceito de Philippe Lejeune. Para a literatura do Holocausto, este é tido como ponto de partida de uma autorreflexão e teorização sobre a categoria do testemunho concentracionário, que, em escritores da segunda vaga, parecem resultar na negação da forma como este pacto se desenvolve nos primeiros relatos – paradigmaticamente no de Primo Levi. O conceito de Lejeune – à partida questionável visto ater-se primeiramente a obras de ficção – é produtivo para se entender o caminho crítico tomado por alguns relatos mais tardios, que, com traços – assumidamente e em contraponto àqueles – *anti-autobiográficos*, como propõe Claudia Brecheisen (*apud* Günter, 2002:26), destacam precisamente a inevitabilidade do carácter *ficcional* dos relatos do Holocausto, ao assentarem nas estratégias estético-formais que lhes estão disponíveis por tradição literária. O desafio a esse pacto, contestando a expectável receção dessas obras num marco autobiográfico associado naturalmente a uma “literatura do Holocausto”, é visível de forma muito clara em *Sem Destino*, de Imre Kertész, onde este ficciona as suas memórias, em primeiro lugar outorgando um outro nome ao narrador onisciente da experiência concentracionária.

<sup>75</sup> Este é um aspeto central de *Os Que Sucumbem e os Que Se Salvam*, de Primo Levi (2008). Sobre a questão da prosopopeia no relato do sobrevivente, vejam-se Günter (2002:26 ss.) e Kleinschmidt (2002: 77), assim como Agamben (2008: 42 ss.).

<sup>76</sup> Vejam-se, a título de exemplo: a questão de tradução do título *Sorstalanság* (1975), de Imre Kertész, em língua inglesa (primeiro, *Fateless*, posteriormente *Fatelessness*) e em língua alemã, *Roman eines Schicksallosen* (“Romance de um homem sem destino”); o título dado por Ruth Klüger à obra autobiográfica *weiter leben. Eine Jugend* (literalmente “continuar a viver. Uma juventude”).



a completar os preparativos para a viagem, silenciosas e rápidas, de forma a terem tempo para o luto; e quando tudo ficou pronto, as fogaças cozidas, as trouxas atadas, então tiraram os sapatos, soltaram os cabelos, dispuseram no chão as velas fúnebres, acenderam-nas conforme o costume dos antepassados, sentaram-se no chão em círculo para a lamentação, e toda a noite rezaram e choraram. Muitos de nós parámos diante da sua porta, e nas nossas almas desceu, nova para nós, a dor antiga do povo que não tem terra, a dor sem esperança do êxodo renovado século após século. (SIH: 14)

Se a narrativa de viagem de Henry é digressiva, a de Levi é seletiva: “Muitas coisas então foram ditas e feitas entre nós; mas é bom que delas não se guarde memória” (SIH: 14). A experiência de violência sofrida nesta fase diverge por via da discriminação racial: em Fóssili, por cada um que faltasse à chamada, dez seriam fuzilados (SIH: 13); em Compiègne, fileiras de franceses ousavam cantar hinos “sediciosos” à saída do campo, e a leva de Henry estava terminantemente proibida de o fazer (AML: 50). Terminadas estas palavras de um oficial alemão, ouvia-se entoar a Marselhesa, sem evidentes consequências para os desobedientes.

Em segundo lugar, a competência literária. Levi não é escritor até à receção bem-sucedida de *Se Isto é um Homem* a partir de 1958; Emile Henry escreve um relato único, sem pretensão literária. A semelhança pode exemplificar-se na utilização comum do *topos* do Inferno. Tal como propõe Günter Butzer (2002) a partir das categorias da retórica clássica, vários textos dos sobreviventes oscilam entre a narração e a explicação, respetivamente ancoradas numa organização topográfica e tópica.<sup>77</sup> Assim, neste momento da narrativa, tanto Levi como Henry atestam a autenticidade da viagem nos vagões de gado identificando locais de passagem: “nomes conhecidos e desconhecidos de cidades austríacas, Salzburgo, Viena; a seguir checas, finalmente polacas” (SIH: 17); Em *A Morte Lenta*, como já demonstrámos, com maior detalhe:

O comboio parou muito tempo na estação de Reims [...] O comboio parou em St. Menehould, depois em Verdun, para mudar de máquina [...]. Depois de Metz, o comboio parou numa pequena estação, próxima da fronteira [...]. O dia 27 encontrou-nos em qualquer parte da Alemanha [...]; Durante a manhã, o comboio parou na estação de Erfurt, bastante tempo, e em seguida chegámos a Weimar [...]. (AML: 55-65)

Quanto à explicação do momento de chegada aos respetivos campos de concentração, o discurso tópico – ordenado a partir de pontos de vista abstratos (*cf.* Butzer, 2002:52) – mobiliza a

---

<sup>77</sup> “Durch das Begriffspaar von Topographie und Topik soll (...) der ambivalente Charakter der zu behandelnden Texte zwischen Narration und Explikation erfasst werden: Die Topographie verbürgt die Authentizität der Erzählung durch Evidenz, die Topik hingegen lässt sie zum Argument im Diskurs über den Holocaust werden“ (Butzer, 2002: 52).

imagem do Inferno: “E não tive dúvida em concluir que, em tal divisa no frontão da nossa futura residência, o vagão que até ali nos conduzira, fora, apenas, a ante-câmara do inferno” (AML: 70). Levi recorre ao intertexto com a *Divina Comédia*:

Acende uma lanterna [o soldado alemão] de bolso, e em vez de gritar «Ai de vós, almas perdidas», pergunta-nos gentilmente um a um, em alemão e em língua franca, se temos dinheiro, ou relógios para lhe dar, dado que nós já não vamos precisar deles. Não é uma ordem, não é do regulamento: vê-se bem que se trata de uma pequena iniciativa privada do nosso Caronte. O facto suscita em nós raiva e riso e um estranho alívio. (SIH: 19)

Primo Levi faz uso de citações do poema de Dante variadas vezes e descreve a deportação e a iniciação da vida no campo como uma viagem ao fundo do Inferno. O intertexto permite um reconhecimento *universal*, por via da alusão a um texto fundacional da literatura ocidental. Emile Henry, por sua vez, identifica a “ante-câmara do inferno”, mas, no início do quarto capítulo, à entrada em Buchenwald, e ainda antes de percorrer as fases usuais da descrição inicial do campo de concentração – *batismo*, estruturas sociais, trabalho e violência – descreve o local de forma *particular*, perceptível no âmbito de um horizonte de expectativa mais restrito: “Em primeiro plano, a praça da chamada, maior que a Praça do Comércio, em Lisboa, com barracas dos dois lados e ao fundo, escalonando-se até o fim da colina numa série perfeitamente alinhada, cortada por ruas em ângulo recto” (AML: 71).

Para além destas diferenças e semelhanças, acrescente-se a periodização cronológica da literatura do Holocausto em duas vagas principais: uma literatura em primeiro grau, como representam Levi e Henry, e uma em segundo grau que manifesta uma reação à primeira, como já referido. A categorização segundo este eixo cruza-se com o anterior. Tomemos o exemplo paradigmático de Imre Kertész (1929-2016) e do romance *Sem Destino* (1975), que inaugura a sua obra sobre o Holocausto, tanto ficcional como ensaística. Trata-se de um romance autobiográfico ficcionado, escrito na primeira pessoa pela perspectiva do adolescente György Köves. Este distanciamento autobiográfico impele uma reflexão irónica em formato *contra-narrativo* perante a literatura clássica do Holocausto, nomeadamente em relação à particularização da experiência concentracionária judaica, entretanto tornada premente na crescente historiografia estabelecida do Holocausto. Se em Levi, como observávamos, há uma utilização funcional da referência à perseguição racial como explicativa do sofrimento coletivo dos deportados italianos para Auschwitz, em *Sem Destino* sublinha-se o caminho absolutamente individual da sobrevivência, com passos aleatórios em que a progressão da figura no sistema concentracionário se dá

pela sorte, pela arbitrariedade e pela indiferença até pelos outros judeus internados, que György inclusive estranha e descreve como “insólitos” na sua observação – propositadamente – desinteressada:

Fiquei muito surpreendido, porque era a primeira vez na minha vida que eu via – pelo menos, tão perto – verdadeiros presidiários, com o uniforme às riscas, a cabeça rapada e a gorra redonda dos delinquentes. [...] No peito, ao lado da matrícula habitual dos presidiários, via ainda um triângulo amarelo, e, não me sendo difícil adivinhar o significado daquela cor, fiquei, de certa forma, surpreendido; durante a viagem, eu já quase esquecera toda essa história. Mas também os seus rostos não inspiravam grande confiança: orelhas salientes, nariz proeminente, olhos fundos e minúsculos, brilhando de astúcia. De facto, pareciam judeus, sob todos os aspectos. No conjunto, achava-os suspeitos e insólitos. (Kertész, 2003: 57-58)

É precisamente o aspeto da focalização interna que é comparável a *A Morte Lenta*, no quadro de um relato picaresco constituído pela narração de uma passagem pelas estações usuais relatadas pelos sobreviventes, mas sob uma observação ingénua da realidade, sem recurso a uma argumentação que parte da abstração. Já auscultamos alguns exemplos durante a narração pré-Buchenwald, observemos agora as primeiras impressões de Emile Henry dentro do campo, após a chegada:

Na maior parte tinham um vestuário de cotim, riscado verticalmente por listas azuis e brancas, o que fez o meu vizinho dizer que, por ser domingo, tinham decerto vestido o pijama, antes de se deitarem. Quanto aos seus penteados, foram logo no começo, para mim, motivo de admiração. Alguns estavam completamente rapados, mas outros conservavam um tufo de cabelos, tendo só dos lados rapados à navalha. Outros, pelo contrário, traziam uma faixa rapada no meio da cabeça, enquanto que, dos lados, os cabelos tinham o comprimento aproximado de um a dois centímetros.

Como muitos deles eram russos e tinham um fâcies asiático, fiz a dedução simplista que se tratava, decerto, de qualquer moda importada da Mongólia, que se espalhara no campo. (AML: 72-73)

Igualmente na questão laboral. Henry trabalha primeiramente no *Bau-Kommando*, depois nos caminhos-de-ferro aquando da necessidade de se construir uma linha de Weimar para o campo, depois novamente no *Bau-Kommando*, e por fim é enviado com mais oito internados para Kassel, para um subcampo de cuja estância consiste o quinto e último capítulo do livro, que inclui brevemente o regresso a Buchenwald pouco antes da libertação. Em todo o processo, descreve a sorte, o desafio à autoridade e o relato normalizador de uma rotina social quotidiana e dos espaços onde esta decorre:

No dia seguinte ao do meu ensaio como empregado dos caminhos de ferro, consegui infiltrar-me de novo nas fileiras do «Bau-Kommando I». Isto foi o início da minha boa sorte. [...] Comecei, então, o meu novo mister de moço de pedreiro. Aprendi a escolher as pedras para levar ao meu mestre, a preparar o cimento e a amassá-lo na barrica. No segundo dia do meu novo emprego, encontrei-me com um francês, o que

me permitiu conversar algumas horas com ele, enquanto fingia que trabalhava, espreitando o SS encarregado de dirigir o trabalho. [...] O meu novo companheiro era um pouco bizarro. Uma loucura mansa tinha-se já apoderado do seu espírito, que tinha, no entanto, alguns momentos de lucidez. E foi num desses momentos que a minha boa sorte se manifestou. Em 26 de Agosto o «kapo»<sup>78</sup> do «Arbeit-Statistik» passou no local do nosso trabalho e o meu camarada foi chamado por um outro francês que lhe sugeria a ideia de se inscrever num «komando» prestes a partir para Kassel. À ideia de mudar de campo precipitou-se para o «kapo» explicando-lhe, num francês misturado de alemão, que era pedreiro. O «kapo» inscreveu-lhe o número e eu, aproveitando a ocasião, apanhei uma colher de trolha e expliquei-lhe, por minha vez, que era igualmente pedreiro. Duvidou das minhas palavras, dizendo-me em bom francês, que me não achava com cara de pedreiro. Não sei que espécie de cara devem ter os pedreiros, mas do que tinha a certeza, é que mais do que qualquer outra coisa, eu devia ter ar de candidato ao forno crematório. Talvez porque tivesse tido pena, tomou nota do meu número e inscreveu-me. (AML: 100-102)

A normalização irónica do forno crematório é aqui um exemplo fulcral da opção estilística de Emile Henry perante o requisito da autenticidade: uma visão objetiva aproximar-se-ia da perspectiva infantil. Esta é materializada em Kertész, por seu lado, pela modalidade narrativa do ângulo de visão adolescente, que demonstra o seu trajeto pessoal, mas culminando numa negação do caráter didático da experiência ou de um propósito funcionalista na literatura que o autor – o *experiente concentracionário* (cf. Parrau, 1995) – produz. A ficção autobiográfica de Kertész pauta-se, portanto, por um funcionalismo estratégico (cf. Butzer: 2002: 68) no que concerne a razão de se escrever sobre a passagem por um campo de concentração. É, por esta ordem de ideias, semelhante a *A Morte Lenta* no registo, mas oposta nos objetivos da sua aplicação. O ponto mais radical deste posicionamento encontra-se no momento do regresso de György à aldeia natal depois da libertação. Ao contrário de Primo Levi, o narrador de Kertész descarta a opção da comparação com o Inferno, mais ainda com a intertextualidade literária:

Não gostarias, meu rapaz, de contar o que viveste? – Eu estava um pouco espantado e respondi que não teria coisas lá muito interessantes a dizer-lhe. Então, sorriu um pouco e explicou: – Não a mim, ao mundo. – Sobre o que, ainda mais espantado, perguntei-lhe: – Mas contar o quê? – O inferno dos campos – respondeu, e eu disse-lhe que não poderia dizer absolutamente nada, pois não conhecia o inferno e seria mesmo incapaz de o imaginar. Declarou que não passava de uma comparação: – Não se pode – perguntou – imaginar um campo de concentração como um inferno? – e respondi, traçando com o calcanhar alguns círculos na poeira, que cada um o podia representar como entendesse, à sua maneira,

---

<sup>78</sup> Os *kapos* eram prisioneiros selecionados para supervisionar os seus pares dentro do campo. Este sistema permitia manter o controlo das vítimas durante a ausência dos SS e estimular a desconfiança entre os prisioneiros, já que o *kapo* era percebido como privilegiado. Estas vantagens impeliam a que este exercesse altos graus de violência sobre os outros para “impressionar” os SS e assim manter assim a sua posição o maior tempo possível (cf. Rees, 2017: 78-79).

e que, por mim, pelo contrário, eu podia, em todo o caso, imaginar um campo de concentração, pois disso tinha um particular conhecimento, mas não o inferno. (Kertész, 2003: 173-174)

A comparação com o Inferno, estabelecida desde cedo por Primo Levi, esconderia as etapas e tarefas obrigatórias da vida diária do campo de concentração que, paradoxalmente, possibilitam a sobrevivência, por configurarem uma aprendizagem, lenta e gradualmente, da situação em que o prisioneiro se encontra, ao invés de a consciência da estância numa espécie de inferno na terra lhes “cair em cima de uma só vez” (*idem*, 175). No quadro desta experiência do tempo dentro do universo concentracionário, ignora-se o aborrecimento e, até, a relativização do bem e do mal-estar. É esse o caso de Emile Henry em Kassel, onde encontrará condições mais favoráveis de vida, classificando, por comparação, o lugar onde se encontra como *bom*:

Em Novembro, chegou um transporte de pintores e por intermédio dum francês que ali viera, soubemos notícias de Buchenwald. Lá em baixo, a situação complicava-se. [...] Os transportes afluíam de todos os lados da Europa e o campo já estava superlotado. [...] Soube que alguns amigos que deixara em Compiègne também tinham chegado. Sofreram afinal sorte idêntica à minha e felicitava-me por ter vindo para Kassel, porque estavam continuamente a formar-se novos «kommandos» cujo regime era bem mais terrível do que em Buchenwald, que não valia a pena abandonar senão por outros três campos: Arolsen, Colónia e Kassel. Já não duvidava que poderia tornar a ver os meus e todas as mil coisas que tinham feito parte da minha vida, porque, decididamente, achara um bom lugar. (AML: 119)

Talvez através desta epifania relativamente ao futuro, exemplo da conservação da esperança de que falava Domingos Monteiro, Emile Henry se refira adiante à morte lenta que observa *nos outros*, já desenvolvendo um Eu narrativo percecionado como pertencente ao lado dos sobreviventes, passível de sucumbir através de uma *morte simples e clara*, ao invés da *morte lenta* que conseguira deixar para trás. Lembra-se, então, dos amigos que haviam partido antes dele para os Alpes, e que agora faziam parte da Resistência, pronta a “roer surdamente o inimigo”, segundo começava a circular nos campos:

Se a morte os levasse, era em pleno céu, uma morte limpa, que na minha ideia era representada por um pequeno orifício e um pouco de sangue e não aquela contínua decomposição, aquela *Morte Lenta* da qual eu era testemunha constante, morte que obrigava os seres fortes, moral e fisicamente a desagregarem-se aos poucos, numa constante agonia que durava meses. E se os velhos que tinham feito a última guerra e se iam mais depressa do que os novos, nos confessavam que valia muito mais o tempo dos seus sofrimentos nas trincheiras, que aquela morte que nunca mais acabava e à qual a própria vítima era obrigada a assistir diariamente, em face de tudo isto, como não desejava eu uma morte simples e clara, a arma na mão, numa paisagem banhada pela luz pura dos nossos Alpes. (AML: 125-126)

Até à libertação, e de regresso a Buchenwald nos dias próximos à sua libertação, evidencia-se a cisão entre o caminho para a sobrevivência e os *fantasmas* e cadáveres observados com “indiferença, nenhum respeito pela morte, o desinteresse absoluto por todas estas coisas, acompanhados duma ironia mórbida” (AML: 164):

Quando vi passar, de novo, este vagaroso desfile de espectros, não pude deixar de concluir que, apesar de tudo, não tinha razão para me preocupar. Podia estar muito magro, enfraquecido, ter dores que me torciam o estômago por causa da fome, mas quando me via no espelho dos lavabos, alegrava-me o facto de ainda ter alguns gramas de carne sôbre os ossos. Teria ainda, portanto, que suportar uma boa razão de sofrimentos para chegar ao estado dos meus camaradas. (AML: 170)

Articulam-se as descrições dos *Muselmänner*, de situações de canibalismo e de violência atroz contra os judeus húngaros, com a azáfama que a planeada evacuação do campo implicava em termos de organização, e com acontecimentos inesperadamente cómicos e absurdos. Emile Henry reencontra Morin, um conhecido dos tempos em que vivera em Portugal, transportado para Buchenwald enquanto N.N. (*Nacht und Nebel*),<sup>79</sup> portanto fadado a ser enforcado obrigatoriamente, mas que por um golpe de sorte escapara “aos sub-solos do crematório” (AML: 169). Sem grandes detalhes, sabemos apenas que Morin fora adido ao Consulado de França no Porto e “professor de francês no Instituto, em Braga” (AML: 168) e, indiferente a todas as privações, conservava força de espírito para prover-se de alimentos, por mais rudimentares que fossem, e uma absurda alegria perante a ferocidade do processo de organização da evacuação do campo pelos nazis:

Já de manhã dissera adeus a Morin porque ele devia partir entre os últimos, juntamente com os bombeiros do campo. Para me encorajar cantou-me em voz de fasete o «tiroliro», o que me pareceu verdadeiramente estranho no meio daquele inferno. Para o caso em que nos devêssemos tornar a ver, marcamos um encontro para as festas do S. João no Porto, o que desta vez se me afigurou muito divertido. Abraçamos e em seguida, deu-me dois cigarros arrançados não sei porque milagre. (AML: 171)

---

<sup>79</sup> *Nacht und Nebel* [*Noite e Nevoeiro*] é o nome da diretiva de Adolf Hitler de dezembro de 1941, cujo objetivo era eliminar todos aqueles que ameaçassem a segurança alemã nas zonas ocupadas. Os alvos eram membros da Resistência, opositores políticos e também judeus. A nota N.N. torna-se conhecida dos próprios prisioneiros, que a temiam pela imagética que ela evocava. A aliteração aliada a um desaparecimento sem deixar rasto, como se no meio da neblina, obtém popularidade entre os relatos de prisioneiros nas prisões da França ocupada. A expressão tem origem na ópera *Das Rheingold* [*O Ouro do Reno*], de Richard Wagner, parte da tetralogia *Der Ring des Nibelungen* [*O Anel dos Nibelungos*], e faz parte de um conjunto amplo de nomes de código de raiz cultural alemã utilizados para designar eventos e manobras importantes da expansão nazi. *Noite e Nevoeiro* é também o nome do filme-ensaio de Alain Resnais (1955) sobre os campos de concentração nazis (*Nuit et Bruillard*). Veja-se Huhle (2014) sobre a importância deste referente nazi para outros contextos de desaparecimento e perseguição de opositoristas políticos, e o cap. 2.2 deste trabalho, cujo ponto de partida é o filme de Resnais.

O término da narrativa de contempla a viagem de regresso a França, o reencontro com a família e com companheiros também internados, como o caso de Morin. No retorno ao universo exterior ao concentracionário, a ontologia espectral regressa ao próprio, na sua corporalidade e sensações físicas. O Eu observa o seu estado de “inconsciência” (AML: 178) como “um autómato” (AML: 180), rematando a autoanálise na forma tradicional do realismo psicológico, diante do espelho, contudo mantendo a alternância entre o individual e o coletivo para concluir com a definição de sobreviventes como “desenterrados”<sup>80</sup>:

[...], tive finalmente a idéia de contemplar com os meus compatriotas e ver-me depois, a mim, no espelho duma balança automática. Fiquei admirado com a minha côr! Enquanto não vira outras pessoas, não dava pelo aspecto dos nossos rostos: amarelos e terrosos tínhamos um verdadeiro ar de desenterrados. (AML: 180)

A aprendizagem que Domingos Monteiro referira no prefácio reencontra-se no final da narrativa, no retrato de Henry dos encontros sociais entre estes fantasmas regressados à vida:

E, quando nos encontrávamos às tardes, num café dos Campos Eliseos [*sic*], naquele admirável crepúsculo das primaveras de Paris, nós próprios nos admirávamos, que tanta raiva acumulada e que todas aquelas ideias de vingança, que para muitos tinham servido de estimulante, se tivessem extinguido tão depressa. Se conhecemos o ódio, ele foi desaparecendo aos poucos...” (AML: 184)

Um epílogo pontua ainda a narrativa, dividido em duas partes, ambas em modo vocativo, dirigidas primeiramente aos que sucumbiram, tornando explícito o caráter prosopopeico da obra que ali termina, e em seguida ao leitor cético, informado das celebridades que relatam a mesma experiência de Henry – certificação pelo *status* social, como observamos anteriormente – e convidado a experimentar *in loco* os locais do horror ali descritos: “Tudo o que vi, vê-lo-eis também, naquela vasta cidade de barracas de madeira e de cimento. E só tereis que pedir à vossa imaginação, que se dê ao trabalho de animar os fantasmas dos desgraçados que lá viveram” (AML: 188). Por outro lado, demite-se de canalizar o ódio acumulado para a luta que ainda se justifica: “(...) não queremos manchar esta felicidade com ódio: outros estão prontos a retomar o facho que as nossas mãos, apesar de esgotadas, aguentaram até ao fim” (AML: 186). Essa continuação da luta dá conta de duas perspectivas antagónicas surgidas no imediato pós-guerra perante a divulgação de relatos como este. O mais mediático a nível europeu, o de

---

<sup>80</sup> Retomado em: “aquela mesma côr terrosa e amarela, própria de todos os sobreviventes do campo.” (AML: 184)

David Rousset, vê na libertação não um fim, mas um passo a caminho da eliminação das ideologias que entende terem originado a tragédia – o capitalismo e o imperialismo:

Seria um logro, e criminoso, pretender que é impossível aos outros povos fazerem uma experiência semelhante por terem uma natureza diferente. A Alemanha interpretou com a originalidade inerente à sua história a crise que a levou ao universo concentracionário. Mas a existência e o mecanismo desta crise ligam-se aos fundamentos económicos e sociais do capitalismo e do imperialismo. Sob um novo figurino, ainda podem aparecer amanhã efeitos semelhantes. Trata-se, por conseguinte, de travar uma batalha muito precisa. O balanço concentracionário é, quanto a isto, um maravilhoso arsenal de guerra. Os antifascistas alemães internados há mais de dez anos devem ser preciosos companheiros de guerra". (Rousset, 2016: 112)

Tzvetan Todorov chamaria à funcionalização da narrativa concentracionária de Rousset, expressa aqui pelo próprio, *memória exemplar*, em oposição a uma *memória literal* (Todorov, 2003: 113-186). Sublinha as lições que aprendera da experiência do horror, ao invés de passar “o resto da sua vida a engolfar-se no seu passado, a cuidar das suas feridas, a alimentar o seu ressentimento contra quem lhe infligiu uma ofensa inesquecível” (*ibidem*). Curiosamente, Emile Henry favorece este posicionamento, mas sem o politizar, sob perigo de fazer perdurar o ódio em que encontra as origens para a própria experiência concentracionária. A politização de *A Morte Lenta* é operacionalizada pelo prefácio de Domingos Monteiro, que entende a leitura da obra como iluminadora do que está em causa no momento político português em que esta surge. Contrariamente a Rousset, que anima os antifascistas a darem continuidade à luta que empreenderam dentro ainda do universo concentracionário, Emile Henry termina o seu relato, após aconselhar uma visita aos campos, refazendo a sugestão, e enviando os leitores, inclusive os céticos, para a Grécia:

Se uma agência de viagem vos propuser um dia um cruzeiro, ide antes revigorar-vos às fontes helénicas da nossa civilização latina, onde, decerto, não encontrareis os vestígios de qualquer raça eleita, cuja super-cultura se alicerçasse sôbre montões de cadáveres, como todos aqueles que juncam o chão sangrento da Alemanha. (AML, 189)

Abrem-se aqui, simultaneamente, duas variantes do entendimento funcionalista do Holocausto: o de Rousset, que continuará o seu combate político, e cujo relato, a partir da influência francesa, terá circulação em Portugal e será objeto de leitura atenta, e a que podemos chamar de integrador de todas as vítimas *tout court* de regimes autoritários / nazi; e o de Henry, que, através da metáfora do regresso à fundação latina, implicitamente contraposta à barbárie germânica, circunscreve a possibilidade do horror ao tempo e local específico da sua experiência. É assim ativada uma divisão antropológica e



política de grande tradição desde o Iluminismo que fará história até, pelo menos, ao final do século XX, como provarão as teses de Daniel Goldhagen em 1996.<sup>81</sup> Neste sentido, o remate final de Emile Henry contradiz o defendido por Domingos Monteiro, que desenvolve a tese integradora no prefácio, ou, nos termos de Todorov, que defende a memória exemplar de *A Morte Lenta*.

Estes aspetos divergentes na funcionalização do testemunho suscitam questões sobre a receção das atrocidades de um modo geral no meio intelectual português, a que nos ateremos em seguida, auscultando as revistas *Vértice*, *Seara Nova* e *Mundo Literário*.

### 1.3 *Os Remarques da época presente: da exigência (neo-)realista à querela estético-política*

Em maio de 1945, o Suplemento Literário do *Diário Popular* destacava o sacrifício de que davam provas escritores, jornalistas e fotógrafos “para que o leitor possa em sua casa, cómodamente [sic], desdobrar o periódico e saborear, de mistura com o café com leite e as torradas com manteiga, as últimas notícias do campo de batalha (...)” (*Diário Popular*, 17 de maio 1945, p. 3). O artigo antecipa o que restará da guerra e dos seus ‘dramas’, distinguindo entre o relato em tempo real a que nos últimos seis anos os leitores tiveram acesso, e o que ficará registado aquando o termo da guerra. Há que aguardar pelo fim, “para que a nudez forte da verdade nos não apareça envolta no manto diáfano da fantasia” (*ibidem*). Adaptando a famosa epígrafe de *A Relíquia* (1887)<sup>82</sup>, de Eça de Queirós, postula-se que, no momento da receção das notícias, o potencial fantástico se sobrepõe ao da pretensa verdade nua. Portanto, ela somente em diferido se revela, e pela mão de escritores, sob a condição de serem eles mesmos testemunho direto: “E só então surgem escritores da categoria de um Remarque, dum Gläser<sup>83</sup>, dum Arnold Zweig<sup>84</sup> – simples soldados que no-la contam tal como é, fotograficamente, sem

---

<sup>81</sup> Em *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust* (1996), Goldhagen argumenta que o antissemitismo é um traço histórico enraizado na sociedade alemã, e que isso favoreceu uma perseguição e destruição física dos judeus, de forma voluntária, por grande parte da sociedade, para além dos envolvidos no cenário de guerra, como as SS e a *Wehrmacht*. A tese surge em réplica à publicação de 1992 *Ordinary Men*, de Christopher Browning, que sustenta que a obediência e a pressão de pares fundamentam a participação de tantos alemães nos massacres que tiveram lugar na Polónia ocupada.

<sup>82</sup> “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”.

<sup>83</sup> Ernst Gläser, autor de *Jahrgang 1902* (1928), traduzido para muitas línguas, inclusive no Brasil por Érico Veríssimo, em 1933 (*Classe 1902*, Porto Alegre: Livraria do Globo). Após emigração aquando da chegada do nazismo ao poder, regressa ao país em 1935 e publica sob vários pseudónimos, quicá Ernst Töpfer o mais conhecido, enquanto colaborador de vários jornais da frente de guerra alemã (*Adler im Osten*, *Adler im Süden* ou *Deutsche Adria-Zeitung*). É provavelmente deste contexto que o nome surge aqui referido, assim como de *O Último Civil* [*Der letzte Zivilist*, 1935], cuja edição em língua portuguesa desconhecemos, mas é referida por Mário Dionísio na recensão de 1945 a Anna Seghers (cf. cap. 1.3.1).

<sup>84</sup> Ao contrário de Gläser (cf. nota anterior), Zweig combateu na Primeira Guerra. Publica *Der Streit um den Sargeanten Grischka* em 1927, adaptado para o cinema em 1930 por Herbert Brenon (*O caso do sargento Grischka*). É o mais bem-sucedido dos romances que fazem parte de um ciclo de seis volumes que se estendeu ao longo da sua carreira, *Der große Krieg der weißen Männer*.

preocupações de fórmula, nem mácula de artifício” (*ibidem*). O modelo esperado é o fenómeno observado no final da década de 20, quando vários veteranos ou ex-combatentes de guerra escrevem obras semiautobiográficas, como *A Oeste Nada de Novo*, de Erich-Maria Remarque (1928), em que o artigo se detém como exemplo para o que advier do testemunho literário da Segunda Guerra. Após nota biográfica sobre Remarque e o relato do processo de edição do romance, que inclui citação do editor da obra em entrevista recente ao *Diário Popular*,<sup>85</sup> lê-se que “*Nada de novo na frente ocidental* atinge por toda a parte, em 1929 (...), tiragens expressas por números fabulosos, afirmando-se que, depois da Bíblia, nenhum livro obtivera o mesmo sucesso em todo o globo”. Refere-se, depois, que a publicação mais recente, *Náufragos*, foi já editada nos Estados Unidos com o nome *Flotsam*, e “trata do problema dos seus compatriotas, proscritos pela política e por questões de raça” (*ibidem*).<sup>86</sup> No último parágrafo, uma avaliação breve:

Na estrita objectividade da obra de Remarque – que se limita a apontar o mal, sem indicar o remédio – reside, certamente, o maior defeito do grande escritor alemão. Façamos votos para que os Remarques da época presente, nos seus romances de guerra, saibam ensinar ao Mundo como pode ser evitado o maior flagelo da humanidade. (*ibidem*)

Aqui encontra-se já o potencial didático dos acontecimentos da guerra, ainda que sem diferenciar entre ‘crimes de guerra’ e ‘atrocidades’ e, muito menos, esboçar uma tendência que se aproxime de um entendimento de ‘Holocausto’. Ao mesmo tempo, solicita-se, novamente, um trabalho fotográfico, “sem preocupações de fórmula, nem máculas de artifício” (*ibidem*). Por outras palavras, o autor do artigo (assinado Sousa Ferreira) pretende uma representação realista do flagelo humano da guerra, ainda que ela não esteja isenta de subjetividade ideológica. Isto se deduz, pelo menos, da crítica a esse fator que constitui “o maior defeito” de Remarque, e daí a necessidade da reflexão sobre o “remédio” para o mal identificado. O autor do artigo posiciona-se, muito provavelmente não de forma inconsciente, em favor de uma escrita com intenção social e política. Fá-lo referindo-se aos romances de guerra, mas nos termos de uma disputa sobre o fenómeno literário enquanto prática estética (mais presumida de forma simplificada por certa historiografia literária<sup>87</sup> do que factualmente comprovável) que, de um modo geral, percorria o meio intelectual português desde a década de 30.

---

<sup>85</sup> “Para fazer uma ideia digo-lhe que seriam precisos 90 vagões, de 10 toneladas cada um, para a transportar [a primeira edição]. Logo nos primeiros dias de venda ficámos com a certeza de que estávamos em frente do maior êxito literário do mundo”. (*Diário Popular*, 17 de maio 1945, p. 3)

<sup>86</sup> *Flotsam* será publicado em Portugal apenas em 1960 sob o nome *Desenraizados* (cf. cap. 3.1).

<sup>87</sup> Cf. Carlos Reis (2005) sobre o reducionismo e utilidade da história literária enquanto dualidade e conflito.

Como sabemos, identifica-se como ponto consensual da estreia de uma ‘corrente neorrealista’ em Portugal<sup>88</sup> o romance *Gaibéus*, de Alves Redol (1939). No prefácio, assumia: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso será o que os outros entenderem” (Redol, 1974: 7). O neorrealismo não foi uma corrente homogeneamente qualificável nas cerca de duas décadas que se considera ter existido de forma clara. Ainda assim, é lícito afirmar, com Carlos Reis (1981: 18-30), que um dos critérios que permitem qualificar os seus *praticantes* enquanto ‘geração’ é terem surgido em oposição a um corpo de escritores que correspondiam inegavelmente a uma: João Gaspar Simões, José Régio ou Adolfo Casais Monteiro, *os presencistas*. Interessa, por isso, auscultar de que forma é apreendida, na discussão teórico-estética e político-social coetânea até à sua ampla divulgação, a exigência realista e documental relativamente à fixação de um testemunho de longo prazo sobre os crimes nazis, até aqui repetida de forma evidente. As revistas de grande circulação da época, como são a *Vértice*, a *Seara Nova* e o *Mundo Literário*, oferecem vários formatos de implicação intelectual na circulação de informação sobre o Holocausto. Vejamos alguns exemplos.

### 1.3.1 As lições da guerra: Mário Dionísio sobre Anna Seghers

A memória exemplar de David Rousset ou Émile Henry, nas diferentes aceções que permeiam cada um dos relatos, intui um carácter didático da experiência dos horrores, que, muito mais tarde, após a adoção do Holocausto enquanto memória globalizada (*cf.* Levy & Sznajder, 2006), se torna inseparável da sua divulgação. É imperativo saber o que foi o Holocausto pela obrigação a que estamos votados de impedir que se repita: “Nie wieder!” [*Nunca mais!*]. A ideia de prevenção de uma nova ocorrência não existia em 1945, mas sim a convicção de que a guerra e os seus horrores têm várias máscaras e disfarces, como afirmava Domingos Monteiro no prefácio de *A Morte Lenta*. Uma questão menos consensual é de que forma esses horrores devem ser mobilizados pela arte. Neste sentido, o debate em curso na intelectualidade portuguesa não incorpora de forma específica o Holocausto enquanto evento estruturado, mas sim as suas vítimas, de que é exemplo o relato de Émile Henry. Por outro lado, a opção pelo prefaciador Domingos Monteiro indicia um problema de receção de *A Morte Lenta* no meio intelectual marxista, visto Monteiro ser, nas palavras de Gaspar Simões, um “discípulo” de Dostoiévski,

---

<sup>88</sup> Veja-se, a este respeito, a argumentação em favorecimento do termo “novo realismo social” por Margarida Losa (2014: 12 ss.), assim como a distinção de Alexandre Pinheiro Torres entre “neorrealismo real” e “neorrealismo ideal” (Torres *apud* Pita, 2002: 14 ss.). Carlos Reis (2011: 305) recolhe ainda as designações “realismo sociológico”, “realismo humanista” e “novo humanismo”. Para revisão bibliográfica extensa sobre este assunto e respetiva crítica e reposicionamento(s), consulte-se, na íntegra, Pita (2002).

cujos *filhos*, na expressão pejorativa de Joaquim Namorado em artigo a propósito dos poetas modernistas – tais como Régio, Torga ou Casais Monteiro –, perfilham uma evasão individualista da realidade social, incomportável perante a “irrecusável verdade da época” (Namorado *apud* Pita, 2002: 164).<sup>89</sup>

Por estas duas ordens de razões, o exemplo que observamos de Erich Maria Remarque – como dos artistas de um modo geral da resistência francesa ou alemã influenciados, ainda antes da guerra, pelo chamamento de Georgi Dimitrov relativo a uma Frente Popular e seus desígnios estético-políticos<sup>90</sup> – certificava uma legitimidade que encontraremos nas revistas literárias e culturais portuguesas da época em relação a outros escritores. Neste sentido, as lições da guerra nesta fase não se distinguem da pedagogia de uma responsabilidade intelectual, tal como desenhados teoricamente, durante a década de 30, sob influência marxista externa, por figuras como Bento de Jesus Caraça ou José Rodrigues Miguéis, no caso do primeiro o “mestre dos jovens neo-realistas portugueses” (*cf. idem*, 84).

Sintomaticamente, em abril de 1945, Armando Bacelar (1919-1998) – sob pseudónimo de Carlos Relvas – assina um texto na revista *Vértice* intitulado “A lição dos escritores franceses”:

Com esta guerra, assistimos em quâsi todo o mundo à chamada, à participação na vida, nos dramas colectivos, duma forma activa, dos escritores. Nunca se evidenciou mais perfeitamente a interdependência entre o escritor e a vida social, a sua profunda integração na vida ou o significado «negativista» do seu afastamento, como durante as catástrofes nacionais que constituíram, para muitos países da Europa, os dias trágicos da ocupação. Por toda a parte, se extremaram os campos, se definiram e desmascararam atitudes. (*Vértice*, abril 1945, p. 43)

---

<sup>89</sup> Em forma de resumo, pode explicar-se a querela do espaço cultural português, não exclusiva de forma alguma do panorama nacional, através deste parágrafo de György Lukács, em *O escritor e o crítico*, proveniente justamente do chamado *Expressionismusdebatte* dos escritores marxistas alemães nos anos 30 no exílio: “No campo destes adversários deparam-se, *grosso modo*, duas posições extremas. Uns rejeitam, juntamente com a arte pela arte, todas as preocupações estritamente artísticas, pondo a literatura directamente ao serviço de uma propaganda político-social. Os outros aspiram a conservar e a desenvolver todas as «conquistas» da nova literatura, associando depois, de modo subjectivamente original, mas esteticamente inorgânico, a moderna dissolução das formas literárias com uma intenção social e política muitas vezes válida. Obtêm assim uma certa consideração nos círculos literários de «vanguarda», mas não conseguem penetrar nas grandes massas, ainda que pretendam exercer uma vasta acção social, maior que a da literatura apolítica que é afim da sua” (*cf. Lukács*, 1968: 88-89). Sobre a *pressuposição* de que o realismo seria a única forma de exprimir em arte uma posição marxista, consulte-se Pita (2002: 162 ss.).

<sup>90</sup> “O espaço estético, filosófico e político que define o neo-realismo português é, e permanece, aberto pela tensão entre duas concepções: estamos em presença de duas tomadas de posição *na* cultura e *no* marxismo – para todos os efeitos estéticos e políticos. Mas também não pode esquecer-se que essa tensão ganhou corpo em condições políticas e culturais precisas. A mais influente delas diz respeito à estratégia antifascista. Seja ou não pertinente falar de uma originalidade portuguesa na elaboração desta estratégia, sabe-se que foi posta à adopção do movimento comunista internacional na sequência do Relatório de Georges Dimitrov apresentado ao VII Congresso da Internacional Comunista (1935) e sabe-se também que constituiu, durante vários anos, o eixo central (teórico e político) do próprio movimento comunista” (Pita, 2002: 238).

Armando Bacelar utiliza o posicionamento dos escritores franceses perante a invasão do seu país para identificar uma categorização que distingue os “demagogos do nacional” e aqueles que estes classificavam de “anti-nacionais”. Os primeiros “renegaram o seu povo, traíram a sua Nação”, colocando-se ao serviço do ocupante por “partidarismo sectário e pela cegueira ideológica” (*ibidem*). Os segundos “colocaram-se afoitamente ao lado do seu povo, na luta pela liberdade e independência nacionais”, lutando por ela com a sua obra literária e trabalho de assistência. Bacelar acrescenta uma terceira categoria, que fala diretamente aos presencistas, ou aos defensores do psicologismo individualista literário, os “escritores interioristas” (*idem*, 44). Estes aprenderam, “através das solicitações prementes externas”, a mais nobre missão do escritor, que seria a da sobreposição do *homem real* ao *escritor teórico*. Daí o argumento seguinte, o de que a França constitui o país “mais conhecido entre nós (...) pelas afinidades culturais que a ele nos ligam”, e que, perante as adversidades da guerra, “muitos se interrogaram não só como reagiria o seu povo mas também este ou aquele escritor ou artista, de há muito seu conhecido intelectual, admirado e amado” (*ibidem*). Armando Bacelar especula, assim podemos deduzir, qual seria a reação dos intelectuais portugueses caso não fossem *bystanders* e tivessem de agir, e, visto existir um ‘momento político’ em ascensão em Portugal, de que forma reagem a ele no espaço público do país em que estão implicados. Referindo a Resistência e os *Maquis*, tem em mente, obviamente, os portugueses que, tal como a extensa lista de nomes franceses que elenca, são chamados a agir enquanto intelectuais. É neste sentido que remata entrelaçando autor e obra:

Literatura e Arte reflectem o homem na sua totalidade e na sua unidade, quer nos factores intelectuais, quer nos factores estéticos, quer nos factores morais. E tudo que houver de negativo quer intelectualmente, quer estética, quer moralmente, não pode senão diminuir, amesquinhar a obra literária ou artística. (*idem*, 45)

Tal posicionamento não é distinguível da orientação estético-política que a *Vértice*, ainda nos seus primórdios, haveria de cimentar em breve com a sua publicação periódica mais regular, e sob direção sobretudo de membros associados ao Partido Comunista Português e ao neorrealismo literário.<sup>91</sup>

Armando Bacelar tornar-se-á num dos mais prolíferos críticos literários da *Vértice*, juntamente com Mário Dionísio (1916-1993). Os textos de Dionísio demonstram que o viés político da revista não coarta variações na forma de teorizar sobre a ambição estética dos intelectuais empenhados

---

<sup>91</sup> A primeira publicação da revista data de 1942. O processo de nascimento e desenvolvimento da revista e dos seus intervenientes é descrito detalhadamente no estudo de Viviane Ramond sobre a *Vértice* e o neorrealismo (2008: 35-93). Sobre Armando Bacelar e a receção de *Der Funke Leben* [*A Centelha da Vida*], de Erich-Maria Remarque (1952), veja-se o capítulo 2.1.2.

socialmente.<sup>92</sup> No artigo de opinião do número de novembro de 1945, Dionísio redige uma “Divagação sobre a Crítica” em que coloca o ónus do papel do crítico na *orientação*, de modo a evitar a “crítica-por-si-mesma”, sustentada pelo *problema* da imparcialidade:

A orientação tem de estar na base de todo o pensamento crítico e é ela afinal, e só ela, que o justifica. Intervir no mínimo acontecimento, analisá-lo, explicá-lo, procurar-lhe o mais profundo significado dentro do sistema geral em que se filia, relacioná-lo com o que o cerca, *para* daí tirar uma indicação orientadora, eis o mais sério e mais indiscutível papel do verdadeiro crítico. E é dentro deste critério que ele agirá *em volta* das obras, *depois* das obras e *antes* das obras. (*Vértice*, novembro de 1945, p. 20)

Este processo daquilo a que Dionísio chama o “esclarecimento” da obra, implica uma ordenação cronológica muito clara do reconhecimento do valor estético enquanto “fruição de prazer” e da “expressão humana que ela própria [a obra] é” (*idem*, 24): em primeiro lugar é necessário auscultar “o significado geral dessa obra, a posição em que ela se coloca no seu momento e no grupo que ela representa naquele arranjo em que a economia dita implacavelmente as suas leis por cima da voz indignada e impotente de alguns críticos” (*ibidem*). O autor denomina este aspeto o “esquema”, a “primeira fase indispensável de qualquer orientação”, reconhecendo os seus perigos, mas exigindo que se não confunda a má utilização por alguns com as suas virtudes enquanto fio condutor do esclarecimento. Apenas após realizado este desiderato é viável analisar a técnica das obras “até às suas últimas consequências, (...) a arte pela arte” (*ibidem*). Como veremos, este *modus operandi* é contestado e colocado ao revés na perspetiva dos presencistas. O perigo que estes últimos identificam no “esquema” é o da demissão da visão pessoal do artista, do subjetivismo inerente a toda a expressão artística. Dionísio reconhece este aspeto, naquilo que é uma conclusão de recorte autocrítico em termos da visão ortodoxa de opiniões como a de Armando Bacelar. Embora “muito menos vezes que as que os detractores anotam” (*idem*, 25), Dionísio reconhece a existência de uma crise de personalidade na crítica e no Homem, ainda que apontando a esterilidade de uma apreciação somente do génio individual:

A lamentável ausência de ângulo pessoal, no seu mais alto sentido, nada tem que ver com a identidade do ponto de partida, com a conjugação de esforços, com o ritmo colectivo, com a mesma concepção de vida, enfim, e a mesma atitude perante o mundo. Relaciona-se, sim, com a aceitação perigosa do caminho

---

<sup>92</sup> Não havia sido o caso da famosa *Ficha 14*, polémica pública com João Pedro de Andrade a partir da publicação deste último de *A poesia da moderníssima geração – génese duma atitude poética* (cf. Andrade, 2002: 55-71). Sendo Andrade um dos mais prolíficos colaboradores da *Seara Nova* à época, a revista optara por publicar com cortes as críticas de Mário Dionísio, que o próprio publica em livro em 1944, explicando o processo de desavença com a revista. Como veremos, em 1945, Mário Dionísio volta a escrever para a *Seara Nova*, e a *Ficha 14* apresenta-se *a posteriori* como documento conciso sobre a filosofia social, estética e política que o autor preconizava relativamente à literatura e às artes, e que identificamos nos artigos aqui em análise (cf. Dionísio, 1944: 19-23).

do mais fácil, do menos incómodo e, quantas vezes, com o disfarçado medo da falibilidade. [...] Não me canso porém de pensar que esta fertilidade do indivíduo, esta *personalidade* indispensável à crítica e ao homem, em geral, nada tem de confundível com a pretensa atitude *ímpar*, com o zelo da dedada pseudo-única que não é mais, tantas e tantas vezes, que a maneira escandalizante de escrever letra grande onde os outros escrevem letra pequena e escrever letra pequena onde os outros escrevem letra grande. (*ibidem*)

Se destas palavras emana uma clara crítica aos presencialistas, não é menos visível a mensagem implícita aos ‘neorrealistas’, entre os quais se inclui, e para cujo movimento, sua evolução e definição teórica contribuirá em grande medida, ainda que nunca concordando com a denominação ‘neorrealismo’, pela proximidade ideológica à corrente normativa estalinista do realismo socialista, e porque se opunha à ideia de uma mera renovação dos postulados formais do realismo oitocentista (*cf.* Dionísio: 2017: 32-33; Andrade, 2010: 127-223; Pita, 2002: 207-217).<sup>93</sup>

Feitas estas ressalvas, no nosso estudo das revistas *Vértice* e *Seara Nova* nos anos imediatos ao fim da guerra, encontramos uma recensão de Mário Dionísio a *Das siebte Kreuz* [*A Sétima Cruz*, 1942],<sup>94</sup> de Anna Seghers, publicada na *Seara Nova* quase simultaneamente ao aparecimento na *Vértice* do texto anteriormente referido. O romance de Anna Seghers (1900-1983) servirá como caso concreto de aplicação do modelo que Dionísio defendia em termos de crítica literária, por sua vez entrecruzado com o momento político que se vivia no país. No número de 20 de outubro, o escritor publica o depoimento “A literatura e o momento político”, já muito próximo das eleições a que o MUD primeiramente tencionaria concorrer, e em que antevia que

[q]uando mais tarde se fizer a história do momento que estamos vivendo, ver-se-á claramente, então, o papel que teve a literatura a que nos estamos referindo, na sua tarefa de reveladora da realidade nacional. [...] O escritor deve ser uma das vozes do povo dum país. Deve misturar-se com ele e ser um dos seus guias. Deve viver a sua época nos pontos mais agudos dela. Deve ajudar com os meios ao seu dispor o itinerário da emancipação da humanidade. Por isso mesmo é que, se alguém me perguntar qual o mais belo, mais poético, mais humano tema para um poeta neste momento, eu lhe responderei sem hesitação: eleições livres! eleições livres! eleições livres! (*Seara Nova*, 949, 20 de outubro 1945, p. 117)

---

<sup>93</sup> Sobre o pretenso desprezo dos neorrealistas pela forma, Dionísio certificava assertivamente já em entrevista de janeiro de 1945 que essa ideia era superficial e “não resiste ao mínimo exame” (Dionísio, s.d.: 16). Ainda assim, lembremos a crítica que fizera a Redol a propósito de *Avieiros* na *Ficha 5* (1942), de que aquele “não quis ver a diferença entre um romance e uma reportagem” (*apud* Reis, 2012: 18).

<sup>94</sup> Mário Dionísio terá lido a versão brasileira, de 1943, pela Livraria Martins de São Paulo, em tradução, a partir do inglês, de Otávio Mendes Cajado. A primeira edição portuguesa do romance de que temos conhecimento data de 1964 pela editora O Oiro do Dia, fundada no Porto por José da Cruz Santos (ex-editor da Portugalíia), em tradução de Marília Vasques, versão mantida nas edições seguintes de 1972, 1983, e 2008, pela mesma editora, e seguintes, dirigidas igualmente por Cruz Santos – Inova, a partir dos anos setenta, e Modo de Ler na década de 2000.

Que *lições* apresentava, neste âmbito, o conhecido romance de Anna Seghers, segundo Mário Dionísio?

Observemos o título da recensão: “Sobre um romance alemão”. Ocupando três páginas daquele número de 15 de setembro da *Seara Nova*, tomemos em consideração as notícias que surgiam na imprensa naquele mês e nos seguintes dando conta dos criminosos nazis cujos destinos começariam a ser traçados no Tribunal de Nuremberga, em processo de organização. Dionísio pretende, em primeiro lugar – e não é de somenos que este título abra este número da revista, na primeira página –, promover um olhar diferente sobre o país que a imprensa destaca como fonte política dos horrores dos campos de concentração. O processo de se colocar *em volta, antes e depois* da obra, é perfeitamente visível neste artigo em que a primeira metade trata de *avisos*: a observação atenta da realidade prévia ao que agora, após descobertos os campos, se noticia como grotesco, demonstra que esta era conhecida, no entanto desprezada sucessivamente pelos governos. Os campos de concentração começaram a existir desde o início do regime nazi em 1933, e os intelectuais alemães, parte das primeiras vítimas dos campos e ainda antes de todas as outras, estavam aí para o provar. A tese é a de que é necessário não confundir a árvore com a floresta – os dirigentes políticos nazis e o povo alemão:

Só muito na aparência é que esta fácil tendência para avaliar um povo como *um todo* colhe alguma vantagem. Na realidade, tal conceito, segundo o qual cada povo seria exactamente o que os alto-falantes oficiais dos seus governos nos afirmam que ele é, só nos leva à mais completa incompreensão dos problemas que se agitam longe de nós e dos quais só temos conhecimento através de descarados telegramas noticiosos sobre os quais, precipitadamente, julgamos, às vezes, poder basear-se uma apreciação. (*Seara Nova*, 944, setembro de 1945, p. 1)

Nem a Itália era Mussolini, nem a Alemanha Hitler, nem o Japão Hirohito. A primeira vítima fora o povo alemão, e os seus intelectuais, em campos de concentração ou no exílio, afirmavam-se dispostos para a luta:

Entretanto, nomes de escritores bem conhecidos, como J. R. Becher, K. Klaer [*sic*], O. Bicha, F. Rubier, E. Ottwalt, F. Weiskopf, Turek, Kisch, etc., foram-se apagando a pouco e pouco até desaparecerem por completo. Ter-se-iam convertido ao nazismo? Havê-los-ia expulso do seu seio *o povo alemão*? Onde andaria essa extraordinária gravadora chamada Käthe Kolwitz [*sic*]? Desenharia cartazes anunciando o próximo discurso de Adolf Hitler ou instigando os «arianos» à construção da Nova Ordem na Europa? E o grande poeta Erich Mühsam? Comporia odes em louvor da guerra e sátiras aos judeus? (*ibidem*)



Anna Seghers é mais um exemplo da lista de ‘desaparecidos’.<sup>95</sup> Nascida na cidade de Mainz em 1900, de população maioritariamente católica, Netty Reiling cresce numa família de judeus ortodoxos, adotando o pseudónimo Seghers (sem Anna) nos seus primeiros escritos, de modo a impedir a sua identificação como mulher e uma associação imediata à sua identidade judaica.<sup>96</sup> Do ponto de vista político, é importante o facto de que, ainda que tenha sido presa pela Gestapo em 1933 também por ser judia, foi sobretudo pelo seu papel preponderante político e literário que esteve, desde a tomada do poder pelos nazis, na mira da polícia política. Publicara no final da década de 1920 as suas primeiras obras,<sup>97</sup> recebendo em 1928 o prémio Kleist, que lhe granjeia grande visibilidade dentro e fora da Alemanha, útil para a sua carreira literária e para o seu compromisso com o partido comunista alemão, ao qual se junta na mesma altura, e a partir do qual se torna membro fundador do BPRS (*Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* [Liga dos Escritores Proletários Revolucionários]).<sup>98</sup> Seghers não é, portanto, sinalizada em nenhum momento por Mário Dionísio enquanto judaica, assim como nenhum dos autores citados na recensão. A sua primeira obra de alcance internacional será *A Sétima Cruz*, de 1942, quando a autora já havia passado por Paris e de onde escapara para o México em 1941, após a invasão da França pelas forças nazis. Pelo contacto de Dionísio com o movimento intelectual comunista internacional – inclusive com os autores de língua alemã que elenca –, seria impossível não ter conhecimento da obra inicial de Seghers, ainda que em tradução francesa ou espanhola (via México), assim como da sua ação enquanto redatora, desde 1933, em Paris, da revista *Neue Deutsche Blätter*, e enquanto fundadora, em 1935, da versão parisiense – contrária à original alemã entretanto agregada pelo nazismo – da *Schutzverband Deutscher Schriftsteller* [Associação para a proteção dos Escritores Alemães].<sup>99</sup> É após escapar com o

---

<sup>95</sup> Destacam-se, de entre estes nomes associados a um conceito proletário da literatura, Johannes R. Becher, fundador do Grupo de Trabalho dos Escritores Comunistas (*Arbeitskreis Kommunistischer Schriftsteller*), Kurt Kläber, colaborador na revista de escritores comunistas no exílio *Die Linkskurve*; Ludwig Turek, conhecido pelo romance proletário autobiográfico *Um proletário conta (Ein Prolet erzählt)*, 1929; Ernst Ottwalt, que redige um dos primeiros estudos sobre o nacional-socialismo e os seus perigos (*Deutschland erwache! Geschichte des Nationalsozialismus* [1932]); Egon Erwin Kisch, o grande ídolo do jornalismo investigativo da *Weimarer Republik* com a alcunha “der rasende Reporter”, é um dos exilados no México tal como Seghers; e Erich Mühsam morrera já em 1934, assassinado no campo de concentração de Oranienburg. Dionísio refere-se a ele na recensão, citando excertos de poemas seus.

<sup>96</sup> Seghers optaria por manter-se à margem do judaísmo ao longo da vida, conquanto respeitando-o e a todas as outras confissões, como demonstra, até ao nível da construção da narrativa, a utilização repetitiva de símbolos religiosos (cf. Marques, 2009: 179 ss.), visível também na obra aqui comentada por Mário Dionísio.

<sup>97</sup> *Grubetsch* (1927) e *Aufstand der Fischer von St. Barbara* (1928).

<sup>98</sup> Jovem e premiada, Anna Seghers servirá de “porta-estandarte” do Partido Comunista Alemão no estrangeiro, antes do exílio, por exemplo em viagens a Londres e à União Soviética, e enquanto exilada em Paris e no México (cf. Zehl Romero, 1994: 39).

<sup>99</sup> Em entrevista de abril de 1982 ao *Expresso*, Mário Dionísio refere que assinou, a partir de 1934/1935, a revista *Literatura Internacional*, publicada em Moscovo, e que, de um modo geral, o acesso à informação em Portugal se fazia através da literatura de propaganda, ilegal e clandestina, e de modo intermitente. Diz, por exemplo, que desconhecia, na época, que o Congresso do Partido Comunista de 1934 tivesse tido lugar (cf. Dionísio, s.d.: 109-110). Ainda assim, sabemos que o discurso de Seghers no Congresso Internacional da Associação de Escritores para a Defesa da Cultura em Paris, de 25 de julho de 1938, foi traduzido, adaptado e publicado n’ *O Diabo* de 7 de dezembro de 1940 (p. 7), por Maria Dulce Moreira. Visto os comunistas portugueses

marido, o sociólogo húngaro László Radványi, através de Marselha para o México,<sup>100</sup> que consegue publicar em língua inglesa, nos Estados Unidos, *A Sétima Cruz*, e que em plena Segunda Guerra Mundial se torna um *bestseller* rapidamente adaptado ao cinema em Hollywood, com o ator Spencer Tracy no papel do protagonista Georg Heisler. Após a contextualização histórico-política, Mário Dionísio resume a intriga:

*A sétima cruz* é o romance da fuga de sete prisioneiros do campo de concentração de Westhofen (Buchenwald e Dachau foram dois casos apenas, ao contrário do que muitos supõem), o romance da fuga de sete prisioneiros *alemães*, desses milhões de alemães que só aceitaram Hitler pela força e que a ele se opuseram constantemente, na medida em que uma férrea organização policial e a indiferença da maioria dos países estrangeiros lho permitiu. (*Seara Nova*, 15 de setembro 1945, p. 34)

Na verdade, Westhofen é um campo de concentração fictício, cujo nome é baseado em Osthofen, nome de um campo temporário localizado na região de onde a autora era originária, embora o argumento nos interesse igualmente: Buchenwald e Dachau são os nomes que circulam publicamente em 1945 enquanto referências do sistema concentracionário nazi. O itálico na grafia da nacionalidade dos prisioneiros é do próprio texto, reiterando o argumento já exposto e preparando a síntese interpretativa da obra:

[...] a maior lição deste livro está na junção dos homens, por cima de diferenças e conflitos individuais, ou de grupo, para alcançarem o objectivo comum. [...] [E]m certas épocas, urge que as diferenças e agravos pessoais, ou de grupo, se esqueçam ou se obriguem, pelo menos, a jazer neutralizados. (*idem*, 35)

A história de Georg Eisler é a de um fugitivo que, ao contrário dos restantes seis crucificados, consegue escapar-se do campo de concentração e manter-se vivo através da ajuda de pessoas de quem, à partida, sob o policiamento absoluto da vida privada pelo nazismo, não se esperaria colaboração. A sétima cruz, que se mantém vazia ao longo de todo o romance, torna-se signo de resistência, e o poder que dela emana advém do facto de estar vazia, como significação do esforço coletivo de pessoas aparentemente impotentes, mas cuja força descobrem na ação em favor da liberdade do sétimo

---

seguirem com atenção a Guerra Civil Espanhola, deve ser igualmente considerado que Anna Seghers discursou no congresso anterior em Valência e Madrid, no verão de 1937, com grande ressonância na imprensa antifascista espanhola (cf. Pichler, 2016: 49-59).

<sup>100</sup> É nesta experiência que se baseia o romance *Transit*, publicado em castelhano e inglês em 1944, a partir do exílio no México, com menor impacto mediático que *A Sétima Cruz*. A narrativa é inspirada no tempo que Seghers passou em Marselha, enquanto tentava resgatar o marido do campo de concentração de Le Vernet, no sul de França, com ajuda inestimável do cônsul mexicano naquele país Gilberto Bosques, responsável pela emissão de vistos a inúmeros judeus, cidadãos alemães e austríacos, e espanhóis republicanos em fuga. O aspeto autobiográfico das narrativas de Anna Seghers é abordado por Isabel Marques na sua tese de doutoramento sobre as traduções que Ilse Losa faz de autores alemães para Português (cf. Marques, 2009: 174 ss.; neste trabalho, cf. cap. 1.5.1).

condenado. São estas pessoas o verdadeiro povo alemão, segundo o conceito de povo [*Volk*] e pátria [*Vaterland*] que Anna Seghers defende, tal como exposto na sua obra ensaística inicial.<sup>101</sup> Esta perspetiva antifascista positiva do “povo alemão” é, ainda, segundo Seghers, o objetivo primeiro do trabalho do escritor alemão exilado, ou seja, este romance é ele próprio, do ponto de vista da sua ambição externa à diegese, uma extensão metonímica da sétima cruz perante a situação política não só durante a guerra mas ao longo dos seis anos prévios de governação nazi, durante os quais o livro é efetivamente redigido (cf. Zehl Romero, 1994: 64 ss.). Mário Dionísio encontra na estruturação do estado alemão, controlado por organizações de segurança e controlo apertados, semelhanças com o seu próprio país. Por isso, destaca o excerto em que Anna Seghers evidencia o retrocesso da luta política desde a última fase da Alemanha imperial e da República de Weimar para o regime nacional-socialista, tratando de o complementar com dados relevantes para a luta portuguesa homónima no momento da escrita da recensão, que colocamos em itálico:

*Agora, porém, outras coisas bem diferentes e mais duras estavam acontecendo. A realidade mudara por completo. «Quando ainda meninas de trancinhas, morando na mesma rua, a mulher de Wallau e ela tinham ouvido livremente dos pais o que os pais diziam livremente: a necessidade das lutas pelo dia de dez horas, pelo dia de nove horas, pelo dia de oito horas; os discursos que eram lidos para as mulheres inclinadas sobre os diabólicos buracos das meias; os discursos de Bebel para Liebknecht, os de Liebknecht para Dimitroff. Mesmo os avós, contava-se orgulhosamente às crianças, tinham sido presos por tomarem parte em greves e manifestações. Ah, naqueles dias ninguém era assassinado ou torturado por essas coisas. Que vida franca, aberta e livre! Agora, uma simples pergunta, um simples pensamento tinham a força de deitar tudo a perder». Agora havia o campo de concentração, as intimações constantes da Gestapo à mínima desconfiança, a rede de perseguição espalhada no país inteiro, «por todos os caminhos de ferro, entradas de pontes, postos policiais, guardas, ancoradouros e estalagens». (Seara Nova, 15 de setembro 1945, p. 34, itálicos nossos)*

As partes de Dionísio que salientamos radicam na comparação entre a 1ª República Portuguesa e o estado salazarista. As lutas pelos direitos dos trabalhadores, herdadas de August Bebel, Wilhelm e Karl Liebknecht,<sup>102</sup> invocadas retrospectivamente pelo narrador do romance de Seghers segundo a nostalgia de um tempo perdido, são as mesmas que Dionísio entende terem desaparecido sob o regime salazarista,

---

<sup>101</sup> Vejam-se *Vaterlandsliebe* (1935) e *Volk und Schriftsteller* (1942).

<sup>102</sup> August Bebel (1840-1913) e Wilhelm Liebknecht (1826-1900) encontram-se entre os fundadores do SPD (*Partido Social-Democrata Alemão*), desde a sua forma inicial enquanto SDAP (*Partido Social-Democrata dos Trabalhadores*, 1865). No excerto do romance, o narrador referir-se-á na segunda utilização do apelido a Karl Liebknecht (1871-1919), o filho, fundador do KPD (*Partido Comunista Alemão*, 1919), afiliado ao Comintern comunista, nascido da revolução de outubro russa, tal como o Partido Comunista Búlgaro, chefiado em 1919 por Georgi Dimitroff – aqui também nomeado –, que viria a ser secretário-geral do Comintern de 1935 a 1943.

com a sua Gestapo – a PVDE, que muda o seu nome nesse mês de setembro de 1945 para PIDE – e o seu campo de concentração – a colônia penal do Tarrafal, objetivamente, e as diversas prisões pelo país, metonimicamente.

Os exemplos destas pessoas do povo alemão que permitem a sobrevivência de Eisler e induzem, assim, o falhanço do projeto simbólico dos perseguidores em quererem uma condenação na íntegra – portanto a ocupação total das sete cruzes –, são entendidas por Dionísio como uma “nota positiva” do romance, que é indispensável pela “solidariedade, que juntou homens e mulheres tão diferentes, tantos homens e tantas mulheres (alguns pessoalmente inimizados) e [que] faz de várias forças uma grande força humana” (*idem*, 35).

Indispensável à luta do momento político decisivo português, *A Sétima Cruz* não é, segundo Dionísio, um livro *novo*, mas uma obra na linha de Gläser e Remarque, que já aqui encontramos, e também de Thomas Mann, escritores alemães a quem é comum “uma serenidade” e uma “calma natural”, características que Dionísio preza enquanto necessárias à desejada objetividade de um relato como este. Considera, neste sentido, que Seghers, aproveitando a técnica de John dos Passos ou de John Steinbeck, consegue, no mesmo livro, mostrar a “consciência de grupo, a maneira implacável de ficar fiel à realidade e a secreta mestria de nos apertar, de vez em quando, o clássico nó na garganta, sem que haja em todo o livro uma frase «sentimental»” (*idem*, 34).

*A Sétima Cruz* apresenta, desta forma, segundo Mário Dionísio, duas lições: a política – no empenhamento do escritor na sociedade a partir da sua ação, de igual modo, ativista e artística –, e a estético-literária – na realização de um romance que não se limite à reprodução realista da realidade, mas da sua construção enquanto parte dessa realidade, não de forma esquemática formulada de um ponto de vista programático, mas como indutora de uma continuidade do projeto ficcionado da solidariedade, do combate ao fascismo e, concomitantemente, da descoberta do verdadeiro povo em cada nação. Como considerava imperativo no país em 1945.

### 1.3.2 Novas armas de expressão: Irene Lisboa sobre David Rousset

“Hoje, como nas últimas gerações, Paris atrai a nossa juventude. Hoje, como nunca, – saída vitoriosa duma Resistência Heróica, e novamente na vanguarda das Nações Unidas, – mais sentimos o amor à França”. As palavras de Arquimedes da Silva Santos, publicadas num pequeno texto na *Vértice* de março de 1946 (p. 71), resumem o espírito que, por essa altura, de um modo geral, era partilhado

pelos intelectuais oposicionistas portugueses: o paradigma de ‘revolução’ fora e continuava a ser a Revolução Francesa; “a França permanecerá, por isso, e apesar de tudo, para eles, a pátria do pensamento progressivo” (Pita, 2002: 80). São vários os artigos que referem a Resistência francesa durante a guerra, sobretudo a “necessária comunhão dos intelectuais com o destino do homem comum”, que sofreram nos combates, nos campos de concentração e na tortura, lado a lado com o seu povo, como se lê no texto sem autoria nessa mesma edição intitulado *Cultura e Acção (Vértice)*, março de 1946: 3-6). Em comparação, considera-se ali, “os nossos intelectuais têm uma projecção mínima no plano da vida nacional” (*idem*, 5). Esta é uma queixa reiterada por vários artigos de opinião na *Vértice*, sobretudo em articulação com acusações de inação por aqueles que se demitem de reconhecer o seu papel, a seu ver obrigatório, de participação na vida social e política.

Desde o final da guerra convivem, nas revistas culturais e literárias que analisamos, a crítica pouco velada ao *status quo* salazarista e a autocensura prudente na hora de materializar essa crítica por via de comparações. Até aqui já o observamos: ninguém faz menção direta e inequívoca aos métodos violentos da PVDE/PIDE, nem à existência de um campo de concentração no Tarrafal enquanto comparável aos campos nazis. Este facto não é inócuo se recordarmos que a reorganização do PCP em 1941 se faz sobretudo a partir da Organização Prisional Comunista do Tarrafal (OPCT), sob direção de Bento Gonçalves, que aí morreria em 1942, mas deixando um legado que seria continuado por figuras como Álvaro Cunhal e Militão Ribeiro, este último libertado daquele campo por via da amnistia de 1945 (*cf.* Pimentel, 2018: 222-230).<sup>103</sup> O manifesto do MUD era claro relativamente à “libertação de presos políticos e sociais” e “extinção do campo de concentração do Tarrafal”, mas não se vislumbrava uma centralidade daquela colónia penal na retórica antissalazarista do manifesto, que poderia ser expectável dado os campos de concentração nazis estarem, como vimos, muito presentes por toda a imprensa no mesmo momento.

A referência comparativa sem subterfúgios advém, então, do exterior. De entre várias ações, destaca-se a do exilado José Domingues dos Santos (1887-1958) em Paris. Proeminente político na 1ª República, durante a qual chegou a ocupar um cargo ministerial, encontrava-se na capital francesa desde 1927. Com o fim da guerra, funda, com outros exilados portugueses em Paris, a União Patriótica e Democrática Portuguesa, de existência efémera devido às dificuldades de intervenção no estrangeiro sem passaporte português. Não pôde, por exemplo, deslocar-se a Londres para esclarecer, junto do novo

---

<sup>103</sup> Viria a ser morto a 2 de janeiro de 1950, no seguimento de violentos espancamentos pela PIDE, na Penitenciária de Lisboa, onde se encontrava isolado, com Álvaro Cunhal, no âmbito das diversas prisões de dirigentes comunistas ocorridas entre 1949 e 1950. Sobre a reorganização do PCP e a sua ação, de um modo geral, durante a década de 40, consultem-se Neves (2008: 35-51), Madeira (1996: 143-218) e Raby (1988: 57-66).

governo trabalhista de Clement Attlee, sobre a “ditadura perigosa e nefasta”, “foco de infeção fascista na Europa libertada”, onde os “democratas eram implacavelmente perseguidos e assassinados em prisões e campos de concentração” (*apud* França, 2012: 68-69). Este retrato do país de Salazar não convencia uma Inglaterra e restantes Aliados ainda em processo de gestão dos problemas económicos e geopolíticos do pós-guerra, sendo que, ademais, tal como era objeto de crítica de Domingues dos Santos, a oposição, vista de fora, apesar da publicação de alguns manifestos, não parecia ser demasiadamente incomodada pelo regime (*apud* Queiroz, 2012: 207).

O facto de Domingues dos Santos e outros utilizarem a comparação do Tarrafal com os campos nazis demonstra que a ausência de maior proeminência dessa comparação não decorre de uma questão de semântica. Todos os envolvidos sabiam que aquela era uma forma de afastar fisicamente os presos políticos da metrópole, e, nesse sentido, conheciam o carácter claramente eufemístico da designação oficial “colónia penal”.<sup>104</sup> O que podemos especular é se não se conheceriam por esta altura com mais detalhe os campos de Dachau e Buchenwald e o seu funcionamento, do que o campo do Tarrafal (ou prisões como as do Aljube e Caxias, ou os fortes de Peniche, Trafaria e Angra do Heroísmo).<sup>105</sup> Em 1946, já todos os intelectuais tinham tido oportunidade de ver as imagens da libertação e lido, na imprensa ou em obras como *A Morte Lenta*, sobre Dachau, Belsen e Buchenwald, mas ninguém vira imagens do Tarrafal. Estas eram (e permaneceram até hoje) praticamente inexistentes e era propositado que aquele nome circulasse na sociedade portuguesa, mas que os detalhes ficassem incógnitos, dentro da estratégia do “espetáculo do sigilo” (Godinho, 2017), manejado de forma consciente pela polícia política, e articulado com a “produção do silêncio” adjudicada pelo ditador ao seu regime (Torgal, 2008; Gil, 1995). De facto, já em 1947, o Presidente da Junta Consultiva do MUD, Norton de Matos, inquiria o Ministério da Justiça sobre o campo do Tarrafal, exigindo um inquérito oficial a partir dos relatos dos presos políticos de lá regressados, incluindo de um membro da Comissão Central do MUD, que, em interrogatório na

---

<sup>104</sup> Consulte-se, a este propósito, o estudo de José Manuel Soares Tavares (2007: 63-76), em que se analisa a designação dada ao complexo prisional na legislação portuguesa e na perspetiva dos testemunhos recolhidos em várias publicações: “(...) o Campo de Concentração na ilha de S. Nicolau e também os campos de concentração alemães, principalmente o de Dachau, foram apresentados por muitos (...) de certa forma como o antecedente que justificava a criação daquilo que uns designavam por *Colónia Penal* e outros por Campos de Concentração do Tarrafal. Esta afirmação tinha por base a utilização para a sua instalação provisória dos mesmos meios e materiais que eram destinados aos referidos campos. De igual modo, as características e modos arbitrários de detenção dos indivíduos eram idênticas às de Dachau” (p. 65). No interessante estudo de Victor Barros (2009) sobre as “prisões especiais atlânticas”, por oposição, utiliza-se, de forma indiferenciada, o sintagma “campo de concentração”, inclusive com esta sinalização gráfica, sem referências por equiparação ao sistema repressivo nazi, mas como continuidade do desterro histórico a que eram votados para o ultramar os indesejáveis da metrópole (*cf* Barros, 2009: 49 ss., e 71-74).

<sup>105</sup> “O Governo justificava (...) que essa *Colónia* constituía um simples estabelecimento prisional semelhante aos que havia na Metrópole, dirigidos pelo Ministério da Justiça, como era o caso de Caxias, Aljube e Peniche, que também funcionavam como impedimento à evolução daqueles que de alguma maneira agiam contra o regime” (Tavares, 2007: 65).

PIDE, fora confrontado com a objeção do inspetor da polícia política à utilização da expressão “campo de concentração”, na prática, uma extensão da política nacional de silenciamento e cosmética onomástica pós-1945. Segundo o inspetor, a expressão “campo de concentração do Tarrafal” prestava-se a “confusões com os famigerados campos de concentração nazis, que despertaram a indignação de todo o mundo civilizado”, ao que Norton de Matos retorquia que essa designação traduzia

o conceito que dele formou a opinião pública através dos acerbos queixumes que de lá chegaram [...] acerca das condições arbitrárias em que os presos políticos e sociais para ali eram enviados [...]. Aliás, houve tempos em que as próprias autoridades empregaram a designação popular.<sup>106</sup>

Concluía que não se tratava de uma questão de semântica, mas do que lá se passava, o que contradizia, evidentemente, a política oficial salazarista daquele tempo. O nome importava, e precisamente por essa razão, os nomes de várias instituições mudariam, como fora o caso paradigmático da PVDE/PIDE. Apenas nos folhetos ilegais que circulavam pela mão do PCP em 1946/1947 se encontram comparações claras com a política hitleriana, nos quais se leem proclamações pela extinção do “campo da morte lenta e de extermínio” ainda em prática no regime salazarista, e no qual membros do PCP eram ou haviam sido encarcerados de forma destacada.

É neste quadro de renomeação institucional e reescrita das manobras políticas mais recentes do país que *L'Univers Concentrationnaire*, de David Rousset (1912-1997), circula na França do imediato pós-guerra e também em Portugal na sua versão original. A sua mediatização é tal que concorre ao prémio Goncourt, ainda que não sendo de forma evidente uma obra literária, numa expectativa natural após a entrega, nos anos anteriores, desse que é o mais reputado prémio literário francês, a obras cujo teor se relacionava com a guerra e a ocupação nazi da França.<sup>107</sup> Contrariamente ao esperado, vence *Histoire d'un fait divers*, de Jean-Jacques Gautier, que restaura a premiação de uma escrita naturalista debruçada sobre o período anterior à guerra. Numa nota sobre esta atribuição, em março de 1947 no *Mundo Literário* (n.º 44, p. 6), opina-se sobre como os “senhores do Goncourt” parecem não ter aprendido nada com “a guerra, a ocupação, a miséria”, preterindo o “admirável estudo de David Rousset” a uma “patologia morta, com pós de sugestões eróticas, jornalismo barato”. Ao invés, *O Universo Concentrationnaire* ganha nesse ano o prémio alternativo Renaudot, conhecido por reparar possíveis injustiças do Goncourt, mas ainda assim logrando uma visibilidade que nenhum outro relato

---

<sup>106</sup> Tanto os documentos do MUD como os panfletos do PCP referidos de seguida encontram-se para consulta na exposição permanente do Museu do Aljube, em Lisboa, e no seu acervo documental.

<sup>107</sup> São laureados em 1944 e 1945 (embora atribuídos simultaneamente no verão do último ano da guerra), respetivamente, *Le premier accroc coûte 200 francs* (Elsa Triolet) e *Mon village à l'heure allemand* (Jean-Louis Bory).

de sobreviventes teve no pós-guerra francês. A questão é que, por via da sua memória exemplar, no sentido todoroviano, este livro não é um simples relato de uma experiência singular, mas um chamamento político à ação antifascista e, como identificado nesta nota do *Mundo Literário*, um “estudo” do sistema concentracionário. David Rousset era um político, atuou enquanto tal antes da guerra, durante a sua prisão e libertação, e atuaria nos anos e décadas seguintes, inclusive denunciando, como voz heterodoxa na esquerda europeia ocidental do pós-guerra, o sistema concentracionário soviético, sendo o primeiro a dar visibilidade de forma pública ao termo *gulag*, ainda no final da década de 40, pouco antes de fundar a Associação Internacional Contra os Regimes Concentracionários. Desta forma, a estratégia funcionalista politicamente proativa está espelhada na sua estruturação da experiência concentracionária e na forma de a expor. Repare-se como as primeiras palavras da obra apresentam, de imediato, o trajeto concentracionário percorrido por Rousset de forma resumida, com descrições objetivas do horror, mas de composição indubitavelmente literária:<sup>108</sup>

A grande cidade isolada de Buchenwald; uma pequena vila turística nas margens do Weser, Porta Westphalica, com colinas escavadas ao longo do rio e fábricas que demoradamente se estendem sob o mundo das raízes e das árvores; Neuengamme na perspectiva desorganizada de Hamburgo, estaleiros que se multiplicam e se vão espalhando, construídos em redor do canal e do seu porto (Klinker, Metallwerk, Industrie, Messap); Helmstedt: barracas dispostas em círculos e camufladas com a sua supuração de imundices, a céu aberto, pilhas de caixas de bombas e torpedos, campos de trigo e mostarda, e, no prado, a alta silhueta negra dos poços; quinhentos metros sob a terra, a sumptuosa disposição dos tornos e das fresadoras na explosão policroma dos blocos de sal; vagões a esmo nas linhas destruídas para lá das pedras mortas nos espaços vazios da fome, rasgados de instante a instante por apelos da guerra que se aproxima e nunca mais chega; como uma úlcera na floresta, o acampamento de Wöbbelin nas imediações de Ludwigslust, esqueleto esventrado nos muros, e, na greda, os excrementos secos ao lado de cadáveres em decomposição: longo caminho de dezasseis meses, matéria a experimentar. (Rousset, 2016: 15)

Na *Seara Nova* de 24 de agosto de 1946, encontramos uma recensão crítica a esta obra por Irene Lisboa (1892-1958), cujo percurso exige uma breve nota. Irene Lisboa, diferentemente de Mário Dionísio, apresenta já um longo trajeto profissional, partilhado entre o magistério – área em que se especializara, inclusive através de algumas estâncias na Bélgica, na França e na Suíça –, o funcionalismo público e a escrita. Morre em 1958, angustiada pela doença e pela indiferença com que a sua obra é acolhida. Esta ordena-se em torno de três linhas fundamentais: escrita para a infância, escrita autobiográfica e quadros da vida comum, assumindo um constante esbatimento, na discussão teórica,

---

<sup>108</sup> A tradução portuguesa aqui utilizada é de 2016. À época circularia em Portugal apenas a edição original em francês.



e na sua *praxis* poética, diarística e ficcional, das fronteiras estanques entre géneros literários (cf. Morão, 1989: 12 ss.). Este aspeto será importante na leitura que faremos da sua recensão a David Rousset.

Irene Lisboa é consensualmente descrita pela crítica (que, ao contrário do impacto no público, lhe é favorável e elogiosa) como uma escritora demarcada das diversas correntes que lhe são contemporâneas, desde 1926 (quando publica o seu primeiro livro) até à sua morte em 1958, atribuindo-lhe um realismo “por dentro”, “diverso do Neo-realismo, próximo das coisas por obrigação programática”, na perspetiva de Óscar Lopes, Casais Monteiro ou José Régio (*idem*, 41). Próxima esteve também do MUD e da sua ação nacional no outono de 1945, como atesta uma crónica que escreve para a *Seara Nova*,<sup>109</sup> regozijando-se com a presença popular maciça nas reuniões organizadas por aquele movimento a 26 de outubro, exigindo o adiamento das eleições marcadas para novembro, de forma a poder organizar-se uma campanha e uma jornada eleitoral justas e democráticas. Senta-se ao lado do presidente da reunião em Almada, que lhe dá o título de “representante das mulheres de Portugal”, embora a própria detalhe que “[n]aquele momento não havia representações oficiais. Todos nós éramos voluntários, e cada nome que surdia era o de um representante da democracia” (*apud* Morão, 1986: 456).<sup>110</sup>

A recensão a David Rousset é publicada a 24 de agosto de 1946, numa semana primordial para um dos passos mais importantes da diplomacia portuguesa daqueles meses: a candidatura a membro da Organização das Nações Unidas. Esta era apoiada largamente pelos países aliados ocidentais, unanimemente empenhados em destacar o papel do regime salazarista durante a guerra: a Grã-Bretanha e os Estados Unidos sublinham a tradicional aliança e amizade entre os dois países (no caso do primeiro), assim como o apoio português à logística aliada através da cedência da Base das Lajes em 1943, e o asilo oferecido a milhares de refugiados vítimas do nazismo; a França lembra a assistência dada em Portugal a muitos refugiados franceses que conseguiram escapar e que foram ajudados a ingressar no Exército Livre Francês por Portugal. Era, assim, quase desnecessária a narrativa salazarista interna sobre o papel de Portugal enquanto porto de abrigo, já que os próprios delegados dos países aliados no

---

<sup>109</sup> Cf. antologia *Folhas Soltas da Seara Nova (1929-1955)*, organizada por Paula Morão (1986: 456-458). O título da crónica é *A reunião dos democratas de Almada, na noite de 26* [de outubro de 1945].

<sup>110</sup> Num outro âmbito, é imprescindível referir o *Inquérito ao Livro em Portugal*, que leva a cabo sob patrocínio da *Seara Nova* (onde publica os resultados desde julho de 1943 até junho de 1946), para entender o mercado da edição, as condições físicas e económicas da circulação de livros e as carências de vária índole de autores, críticos e leitores. Lisboa propõe-se levantar um vasto número de dados empíricos sobre o setor do livro em Portugal em meados da década de 40, desiderato que cumpre apenas em parte devido às convulsões político-sociais que então se viveram, mas ainda assim constituindo uma empresa pioneira naquela época. Apenas duas partes das quatro iniciais são transportadas para o formato de livro, publicados pela *Seara Nova*: o primeiro volume intitulado *Editores e Livreiros* e o segundo *A Arte do Livro*, ambos de 1944 (cf. Melo, 2004: 208-213).

Conselho de Segurança da ONU a promoveram, no sentido de alargar a sua base de apoio a extensas regiões do globo pertencentes ao império português. O resultado desfavorável é conhecido nos últimos dias de agosto: a admissão é rejeitada devido aos votos da URSS e da Polónia (cf. Castaño, 2015). Portugal era então uma peça de xadrez de uma Guerra Fria embrionária, e o seu império colonial um argumento de monta pronto a ser instrumentalizado. Marcello Caetano, ministro das Colónias desde a remodelação de 1944, figurará na *Seara Nova* em julho como objeto de crítica de um conjunto de artigos que descredibilizavam os argumentos recentemente alegados pelo ministro – em entrevista ao jornal britânico *The African World* – de que a importância primeira da colonização era a do “aperfeiçoamento moral do indígena”. Segundo aquele, estes trabalhavam “conforme aos regulamentos dos tratados internacionais” e eram acompanhados por “uma acção educativa destinada a levá-los a trabalhar e a adquirir hábitos de civilização” (cf. França, 2012: 114). A *Seara Nova* contrapunha com argumentos económicos e materialistas, numa troca de acusações que culmina com a publicação de uma resposta de Caetano e subsequente intervenção da censura para pôr fim à confrontação. Estes acontecimentos e a publicação da recensão a *L'univers concentrationnaire* não são coincidência.

O texto é formalmente distinto do de Mário Dionísio sobre Anna Seghers. Irene Lisboa não se detém em comentários ou explicações sobre o autor, mas apenas no ‘estudo’ e nas suas valências formais e argumentativas, em contraste com todo o material até aí disponibilizado ao público:

Somadas todas as reportagens acidentais que os nossos jornais trouxeram no fim desta guerra, e que aliás bastante nos impressionaram, sobre os «campos de concentração», e comparadas com as observações rigorosas, quase desapaixonadas, tiradas da directa experiência, de que este conciso livro nos dá parte – somadas, ou por outra, lembradas, vem-nos delas uma impressão enjoada, depreciativa: a sensação de se ter aproveitado uma literatura demasiado ligeira, difusa e oportuna, uma literatura ambiciosa, espectacular, mas com o baixo ou fútil valor das actualidades de cinema. (*Seara Nova*, nº 993, 24 de agosto 1946, p. 272)

O tom é de balanço, um ano depois do surgimento das informações sobre os campos de concentração. A mais-valia do ‘estudo’ de David Rousset é o seu carácter “empolgante, metódico, sucessivo nos seus quadros, incisivo, exemplificador e sintético”. A escritora aprecia o “plano de exposição e crítica” sobre as “múltiplas e terríveis repartições de «um campo de concentração»”, e resume sucintamente os aspetos essenciais do que aqueles lugares constituem, como a “desintegração, a corrupção e o aniquilamento total do homem”, a “expição de existir” e a “degradação penosa (...) da individualidade do homem, da sua comum e ordinária dignidade” (*ibidem*). Segue depois para um conjunto algo inusitado de longas transcrições de partes do livro, algo que a própria reconhece: “Não se deverá usar e

abusar de excertos na apresentação de um livro, mas julgo essencial dar mais um ou dois passos deste” (*idem*, 273). Antes destes dois passos, transcrevera uma parte do capítulo XII do livro, com o título “As horas silenciosas dos S.S.”, que aborda a conceptualização que os nazis fazem do inimigo. O seu plano era destruí-lo fisicamente, não apenas na morte, mas antes disso através da tortura, “uma lentidão calculada, para que a sua decadência física e moral, gradualmente, os torn[asse] por fim conscientes de que [eram] malditos, expressões do Mal, e não homens” (*ibidem*). Irene Lisboa não transcreve a frase imediatamente anterior a este excerto, em que o inimigo é elencado por David Rousset de forma transparente: “O comunista, o socialista, o liberal alemão, os revolucionários, os resistentes estrangeiros são as personificações activas do Mal. Mas a existência objectiva de certos povos, de certas raças, os Judeus, os Polacos, os Russos, é a expressão estática do Mal” (Rousset, 2016: 69). Do mesmo modo, opta por não incluir um parágrafo a meio dos excertos que transcreve, onde Rousset referia que

[a] presença dos criminosos, o pôr em comum brutal das nacionalidades que quebra qualquer compreensão possível, a mistura deliberada das classes sociais e das gerações, a fome, o medo permanente entranhado nos cérebros, as pancadas – uma série de factores cujo desenvolvimento objectivo, por si só, conduz àquela desintegração total do indivíduo, que é a expressão mais completa da expiação. (*idem*, 70)

O que estas omissões têm em comum são particularidades da política de perseguição nazi, pouco proveitosas para uma condenação implícita do sistema policial repressivo português, como é intenção da seletividade de Irene Lisboa ao citar a obra em apreço. Neste último excerto, lê-se no final que “[n]ão se trata, apenas, de reduzir ou paralisar uma oposição. Esta arma é de uma eficácia muito maior. Os campos castram os cérebros livres” (*Seara Nova*, nº 993, 24 de agosto 1946, p. 273). É esta a mensagem a reter para o público português, como demonstram os “dois passos” que a autora cotejava úteis para a compreensão do livro: o primeiro é um excerto desse mesmo capítulo XII sobre a relação entre capitalismo e o regime nazi, e sobre o papel da propaganda e da “mistificação das massas” na criação de personagens a abater: “o comunista, o judeu, o democrata” (*ibidem*); depois, é citado um trecho do final do livro, cujas omissões são também evidentes. Uma é propositada, como tinha sido até aqui, outra não, provavelmente por ação da Comissão de Censura, já que se trata de duas frases que simplesmente desaparecem da transcrição, sem marcação ortográfica. Transcrevemos de seguida o parágrafo citado por Irene Lisboa, identificando, em itálico, as omissões do texto original:<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> A tradução com que trabalha Irene Lisboa apresenta algumas diferenças estilísticas relativamente à tradução de João Tiago Proença de 2016. Pela simplicidade da tradução, é possível que tenha sido a própria a fazê-la diretamente do francês para esta recensão. Transcrevemos aqui a de Proença, por uma questão de coerência, pois parece-nos desprovido de sentido completar o que falta na versão de Irene Lisboa com excertos retirados da tradução atual.

A existência dos campos é um aviso. A sociedade alemã, quer devido à sua estrutura económica quer à dureza da crise que a arruinou, conheceu uma decomposição ainda excepcional na actual conjuntura do mundo. Mas seria fácil mostrar que os traços mais característicos, não só da mentalidade S.S., como também dos alicerces sociais, se encontram em muitos outros sectores da sociedade mundial. Menos pronunciados, porém, e certamente sem medida comum com os desenvolvimentos conhecidos no Grande Reich. Trata-se apenas de uma questão de circunstâncias. *Seria um logro, e criminoso, pretender que é impossível aos outros povos fazerem uma experiência semelhante por terem uma natureza diferente. A Alemanha interpretou com a originalidade inerente à sua história a crise que a levou ao universo concentracionário.* Mas a existência e o mecanismo desta crise ligam-se aos fundamentos económicos e sociais do capitalismo e do imperialismo. Sob um novo figurino, ainda podem aparecer amanhã efeitos semelhantes. *Trata-se, por conseguinte, de travar uma batalha muito precisa. O balanço concentracionário é, quanto a isto, um maravilhoso arsenal de guerra. Os antifascistas alemães internados há mais de dez anos devem ser preciosos companheiros de luta.* (Rousset, 2016: 111-112, itálicos nossos)

As partes omitidas alegam, primeiro, que os crimes espelhados pelo universo concentracionário não são atribuíveis a povos específicos, e, segundo, que a sua existência é proveitosa para a luta antifascista e anti-imperialista que ali tem evidências incontestáveis do resultado de uma visão capitalista absoluta aliada ao fascismo. Era evidentemente impossível dar espaço, numa publicação visada pela censura, à dimensão panfletária destas duas ideias, embora os excertos utilizados por Irene Lisboa confirmem que a sua ação estava aligeirada desde o final da guerra. Ainda assim, a segunda parte da recensão atenua, por assim dizer, a mensagem abertamente política de Rousset, convergindo para o seu valor literário e humano:

Pelas citações feitas poder-se-á supor que todo este livro é sentencioso. E que, por isso mesmo, se banalize ou se perca aquela evidência saborosa do relevo literário e humano. Mas não! As figuras e os lugares que nos apresenta destacadamente, de começo, quase em rubricas, vão-se precisando pelas suas páginas fora. Voltam sempre, emblemáticos, insistentes, marcando ao vivo a miséria daquela vida. (*Seara Nova*, 993, 24 de agosto 1946, p. 273)

Referimos anteriormente que as fronteiras entre géneros literários são, na obra de Irene Lisboa, fluidas e moventes (*cf.* Morão, 1989: 12 ss.). Este aspeto, escrutinado no estudo exaustivo de Paula Morão sobre a vida e obra da autora, transporta a questão genológica dos testemunhos do Holocausto para o universo da sua colaboração de mais de duas décadas na *Seara Nova*, predominantemente através de crónicas, mas também de poesia, crítica literária e textos sobre pedagogia, sob pseudonímia variável (*cf.*

---

Ainda assim, é curioso que na primeira frase deste excerto da recensão de Lisboa se leia “a existência do campo” ao invés de “dos campos”, como na versão original (“L’existence des camps [...]”).

Morão, 1986: 21-30). Nos textos sobre crítica literária coligidos por Paula Morão, sobressai-se uma forte resistência a espartilhos teóricos relativos ao espírito, interesse, critério ou moral do texto crítico. Irene Lisboa rejeita hierarquizações de estilos e estruturas, privilegia uma “elasticidade” da crítica, um “tipo diferente”, preconiza que esta “é para alargar a mente do homem, não é um puro acto de propaganda, ou da chamada política do espírito, seja qual for a sua facção. A crítica é auto-educação e auto-esclarecimento” (*apud idem*, 211-218). Estávamos em 1939, esta assinava ainda predominantemente os seus textos enquanto João Falco e defendia-se das invetivas que lhe eram dirigidas direta ou indiretamente, pela proliferação na opinião especializada de considerações valorativas da atividade da crítica que Irene Lisboa qualifica pejorativamente de pomposas, graves e escolásticas. O remate da recensão da autora a David Rousset é espelho deste juízo:

A convulsão da sociedade, de que o homem toma bruscamente consciência (os «campos de concentração» a exemplificam) dar-lhe-á talvez (ao homem) a posse de novas armas de expressão. E a obstinação literária do *estanque*, dos géneros, cessará em parte. Este pequeno e importante livro mo sugere.

Quem tiver que contar, como o autor de *L'univers concentrationnaire*, despreocupar-se-á certamente da ideia de fazer romance, por exemplo. Fará o que bem entender, a que os outros tarde ou cedo darão secundariamente nome. (*Seara Nova*, 993, 24 de agosto 1946, p. 273)

Não se trata aqui da defesa do carácter precário da categorização de ‘escrita concentracionária’. Desse, como a escritora tão certeira anteve, os críticos vindouros se ocuparão. Trata-se de uma confirmação, a partir das “convulsões da sociedade”, de uma percepção presente na sua obra de que é necessário remar contra a maré, fazer o contrário do romance, “género literário acreditado”, nas suas palavras, em relação ao qual se perfilará dar azo “já não digo bem [a]o seu contrário, mas [a] uma coisa um pouco diferente dele, que em literatura ainda não achou o seu nome próprio, ocupando-se embora de casos humanos, do seu sentido e das suas revelações (...)” (*apud* Morão, 1989: 210-215). Esta “busca vigilante e intérrima de uma arte ainda por inventar e ao arrepio do que canonicamente se faz”, como nota Paula Morão (1998: 9), emergirá, no caso de uma literatura descritiva de traumas civilizacionais como o do Holocausto, de um leque de “novas armas de expressão”, como Irene Lisboa nomeia de forma arguta, não a obra singular de David Rousset, mas todos – e serão muitos, como intui – os que vierem contar a sua história, seja qual for o evento e a circunstância da experiência relatada.

Irene Lisboa escreve apenas duas críticas, em nome próprio, na *Seara Nova*, no ano de 1946, ambas relacionadas com os crimes nazis. Um mês depois, na mesma revista, redige uma crítica à

publicação *Cobayes Humains – Enquête de Trois Médecins dans les Bagnes Nazis* (pelos médicos Dr. G. Menkés, Dr. R. Hermann, Dr. A. Miège), um relatório de três médicos suíços sobre o acompanhamento dado aos prisioneiros dos campos de Dachau e Struthof, imediatamente após a libertação. O testemunho dos médicos descreve as instalações de saúde dos campos, uma designação pervertida pela realidade do que eram “hospitais fantasistas” (*Seara Nova*, 21 de setembro 1946, nº 997, p. 44), onde as mais bárbaras atrocidades eram cometidas em prisioneiros sem qualquer benefício científico que se observasse. Os médicos haviam-se interessado, perante imagens e factos horrendos, ainda que “perturbados por violências tão inesperadas e insuspeitas”, pelo “estado moral e psicológico do povo alemão” (*ibidem*), numa segunda parte do relatório a que chamaram *Considerações Sobre a Alma Alemã*. As conclusões, que Irene Lisboa sublinha, são novamente a constatação de que o que ocorreu nos campos de concentração, neste caso do ponto de vista das experiências científicas, prende-se com “escândalos inerentes a todas as concepções totalitárias” (*ibidem*, itálicos no texto original).

Que *escândalos* associaria Irene Lisboa não apenas ao sistema repressivo português, mas ao estado moral e psicológico daqueles que se encontravam em África – colonos ou prisioneiros? E contemplaria enquanto *concepções totalitárias* também as manobras políticas estalinistas, tal como viria a ser denunciado por David Rousset, e já o era à época por intelectuais como Arthur Koestler e George Orwell?<sup>112</sup>

### 1.3.3 Comunismo, nação e resistência: Joaquim Namorado sobre a questão judaica

Seja como for: foi por ser comunista, que este alemão anónimo me salvou a vida.

Jorge Semprún, *A escrita ou a vida*

A questão que colocámos no final da parte anterior não é meramente especulativa. Até aqui já observámos diferentes formas de implicação ideológica na mediação dos crimes nazis. Com o final da guerra, as esperanças pela viragem democrática atravessam todas as oposições ao regime, como a amplitude de subscritores do manifesto do MUD demonstra. O que ainda não encontrámos de forma

---

<sup>112</sup> Arthur Koestler era conhecido por *O Zero e o Infinito* (*Sonnenfinsternis*, 1940, mais conhecido internacionalmente a partir da tradução inglesa, *Darkness at Noon*), com uma receção positiva, entre outros, por George Orwell, que escreveria em 1945 o equivalente *A Quinta dos Animais* (*Animal Farm*). Ambos os romances apresentam uma forte componente alegórica sobre sistemas totalitários, inspirados primeiramente pelo regime soviético e pelas suas purgas e perseguições no final dos anos 30. Não sabemos quão conhecidas eram estas obras em Portugal em 1945-46, mas eram certamente comentadas, nomeadamente Koestler por via francesa, país onde este e outros dissidentes soviéticos tentavam denunciar os crimes estalinistas, encarados pela juventude comunista portuguesa, tal como muitos intelectuais europeus à época, como um rol de fantasias e mentiras sobre a União Soviética (cf. Pimentel, 2018: 190).

clara foi um exemplo de escritor que exerce a sua intervenção social e política inexoravelmente sob os postulados teóricos do PCP. Esse é o caso de Joaquim Namorado (1914-1986), uma das poucas figuras que se manterá no partido e fiel às suas convicções até à revolução de 1974, assim como até ao fim da vida um “reiterado estalinista” (cf. Pita *apud* Namorado 1994: 22-36). Em entrevista de 1983, este lembrava que os seus

primeiros contactos com o PCP verificaram-se justamente ao fim do primeiro lustro dos anos trinta. E o meu trabalho de célula inicia-se pouco depois. Aragon afirmou que “devo ao meu Partido o sentido da epopeia”, eu posso dizer que encontrei no trabalho do Partido um sentido e um destino para a vida; quer dizer, um modo de estar no mundo e estar com os homens. (Namorado *apud* Madeira, 1996: 152)

Namorado distingue-se, portanto, de um intelectual como David Rousset, que viria a combater publicamente e a denunciar internacionalmente o sistema concentracionário soviético, assim como, em Portugal, de Mário Dionísio, que será expulso do PCP no início da década de 50. Por outro lado, ainda que Anna Seghers, que estudámos a partir da perspectiva em 1945 de Dionísio, se mantenha também enquanto escritora ativa na RDA firmemente a favor da ortodoxia ideológica comunista,<sup>113</sup> verificámos que partilha com Dionísio uma visão nacional de “povo” e de “pátria”, e de como essas convicções enformaram a luta antifascista, nomeadamente na forma como relatam os crimes nazis. Num artigo de Joaquim Namorado na *Vértice* (nº 40-42, dezembro de 1946), a questão da nação surge com maior preponderância, permitindo um vislumbre sobre a sua interseção com a perseguição e extermínio dos judeus.

Trata-se de um “número especial dedicado à cultura e arte francesas”, uma formulação eufemística para a homenagem à Resistência por parte dos seus intelectuais orgânicos. Armando Bacelar traduz um “poema escrito em Buchenwald por uma jovem francesa de 20 anos” e Júlio Pomar apresenta uma pintura de homenagem aos *Maquis* (*idem*, 30), assim como um artigo sobre “A Escola de Paris e a França Viva”, no qual exalta a renovação constante das artes francesas da primeira metade do século,

---

<sup>113</sup> Numa nota da secção Noticiário da *Vértice* nº 56-57 (abril/maio 1948, p. 403), contava-se que Jean-Paul Sartre, na chegada à Alemanha para assistir à montagem de uma das suas peças, dizia querer procurar ajudar os alemães a lutar contra o arrependimento, que estava na origem da paralisia vigente no país, ao que Anna Seghers teria respondido que “[n]ós, os alemães, temos muito de que nos arrepender”. Repare-se também neste excerto das memórias de Jorge Amado, a propósito da intervenção de Mikhail Cholokov no 2º Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1954, durante o qual se denunciavam as purgas estalinistas, o seu burocratismo e o culto da personalidade: “(...) ao vê-lo da tribuna denunciar confrades, acusando-os de inimigos do socialismo, Anna Seghers, sentada a meu lado, murmurava: é um fascista! Não passa de um fascista! Estremecia de indignação” (*apud* Madeira, 1996: 47).

“série de experiências que vão de Cezanne a Mondrian, de Van-Gogh a Tassitky [sic]” (*idem*, 48). Deste último coloca *O Pequeno Campo de Buchenwald* em diálogo com *Guernica*, de Picasso:<sup>114</sup>

Em «Guernica» a pintura toma posição: é uma tragédia vivida, um acontecimento do tempo – a tragédia espanhola – que comanda a deformação das figuras, dos bichos, dos objectos. O artista afirma-se como homem que não fica alheio aos acontecimentos do mundo; e não admirará que anos mais tarde Boris Tassitky nos lembre a existência dos Buchenwalds. (Pomar, *idem*, 58)

De *Guernica* a *Buchenwald*, o Homem deve estar atento à ideologia fascista e imperialista, e – assim pretende sublinhar Joaquim Namorado – os escritores demonstram-no colocando-se ao lado dos interesses da sua *nação*. Contrariando uma “inclinação identitária” na aproximação teórica às ideologias antagónicas definidoras do século XX português, José Neves nota, no seu estudo elucidativo sobre comunismo e nacionalismo em Portugal, que “se é possível identificar um período em que o comunismo assume o nacionalismo enquanto modo de representação da vida e do mundo, encarando a nação como uma unidade comunitária manipulável pelos comunistas de todos os continentes, esse período é a década de 40” (Neves, 2010: 16 ss.). É o caso do nacionalismo comunista de intelectuais como Joaquim Namorado, que bebem na França a inspiração para a aplicação em Portugal do programa ideológico que marca o neorrealismo, fazendo com que, como consideraria Eduardo Lourenço,

[o]s valores pessoais de referência pass[em], por conseguinte, por este prisma que os decomporá. A coerência ideológica, a fidelidade, a combatividade, o gosto da liderança, a audácia, a capacidade de provocação ou resistência são [...] inerentes à personalidade saliente de uma geração, cuja tomada de consciência se articula em volta de um projecto ideológico quando este não é mera aventura juvenil sem amanhã, mas visão e realidade actuante na mais concreta das histórias. A supremacia literária é relativamente secundária. (Lourenço, 1983: 88)

*A mais concreta das histórias* é, no imediato pós-guerra, qualquer uma das infindáveis narrativas heroicas de membros da Resistência, escritores e não só, que se recusaram a colaborar com os nazis durante a vigência do regime de Vichy e que o combateram ativamente. Neste artigo, Namorado ensaia um resumo de alguns destes casos, na senda do que até aqui já expusemos extensivamente, interessando-nos, em

---

<sup>114</sup> Este quadro de Boris Tassitky (1911-2005) surgiu na primeira página do *Mundo Literário*, em outubro, numa primeira exibição do horror concentracionário nazi desde o final da guerra, acompanhado precisamente de um artigo de Júlio Pomar sobre a arte e as classes trabalhadoras (veja-se, em detalhe, no capítulo seguinte). Sobre o impacto desta edição especial da *Vértice*, veja-se também a parte 1.4.1.



concreto, a subparte intitulada “A marcha com a estrela”, por daí advirem conclusões relevantes sobre a Resistência e a questão judaica.

Joaquim Namorado publicara em 1945 a primeira coletânea dos seus poemas escritos desde 1936, *Incomodidade*, composta por quatro partes: *Invenção do Poeta*, *Aviso à Navegação*, título do seu primeiro livro publicado na coleção *Novo Cancioneiro* (1941), *Viagem ao País dos Nefelibatas* e *Agora* (cf. Namorado, 1994: 91 ss.). A cronologia destas publicações abarca o início da Guerra Civil Espanhola e o fim da guerra, *de facto* o período no qual as frentes populares antifascistas foram chamadas a agir. É, portanto, perante a oportunidade de inflexão do decurso histórico que 1945 e a reconstrução da França e da Europa constituem uma oportunidade inadiável para o derrube internacional das dinâmicas políticas e económicas do fascismo e do imperialismo. Isto implica que quaisquer noções de nacionalidade – sejam a portuguesa, semicolonial, sejam as africanas, sob égide colonial portuguesa – se submetam à observação marxista da realidade,<sup>115</sup> tal e como demonstra o poema *África*, de Namorado, que encerra *Aviso à Navegação* (1941):

[...]

Roubei os diamantes do teu seio,  
o ouro das tuas pulseiras,  
e negocieei tudo nas bancas!  
Vendi as tuas terras  
e os teus rebanhos,  
derrubei as tuas florestas  
e arrasei as tuas aldeias,  
despovoei os teus reinos,  
trocei as tuas crenças...

Veneno europeu...

[...]

(Namorado, 2010 [1941]: 64)

---

<sup>115</sup> O posicionamento do PCP face ao império colonial varia desde o início da década de 30 até ao início da década de 50. Se em 1934, perante a Primeira Exposição Colonial portuguesa, o tom do partido é de júbilo face ao império, a progressiva demonstração de sucesso e proximidade do III Reich na Europa cria medos relativos à perda das colónias para as mãos das pretensões imperialistas nazis. É neste âmbito que se defende um colonialismo alternativo ao do regime, de tom progressista, adversário ao imperialismo alemão. Simultaneamente, este posicionamento apresenta Portugal como semicolonial, dependente de capitais estrangeiros que afetam a sua soberania política, portanto, um país que é imperialista, mas também uma colónia subjugada ao imperialismo europeu, ou, nas palavras de Álvaro Cunhal, “a um tempo uma nação oprimida e um estado opressor” (*apud* Neves, 2010: 137). Consulte-se, na mesma publicação, todo o capítulo dedicado a este assunto (Neves, 2010: 135-144).

A África das aventuras coloniais é metaforizada no corpo de uma escrava, objeto de coisificação de um sujeito poético metonímico do homem europeu: “África apertada, cingida/ no périplo do meu abraço: / nó dos meus pulsos / fechando o teu corpo negro / aberto para a minha ânsia [...] Ó minha negra, / escrava humilde e fiel, encontro do meu destino pirata (...)” (Namorado, 2010 [1941]: 63). É pelo meio da imagética repetida de um corpo feminino tomado por um homem invasor que surge, por duas vezes, o verso constituído apenas pelo sintagma “veneno europeu”. Ainda que o apoteótico verso final clame “África da colonização!”, poderá inferir-se da imagem do veneno o imperialismo de um modo geral, o imperialismo colonial em particular, ou o capitalismo enquanto forma de organização societária? O sujeito poético articula-os sob uma mesma perceção ou hierarquiza-os? Na primeira estrofe lemos a “África distante do Congo”, enquanto que já no final da composição o suor daquele corpo “[n]os cofres fortes do Cabo / (...) corre em libras”, moeda em que a burguesia colonial pede “*Yes, whisky and soda*” (itálicos no original). O poema compõe-se externamente como canto de África que, ainda que demonstrando folclorismo branco, “herança colectiva de uma colonização omnipresente”, radica numa “crítica europeia [abrindo] na nossa poesia uma estrada que raros percorreram tão cedo”, como sinaliza Eduardo Lourenço (1983: 113). Esta viagem, do Congo ao Cabo, da “floresta nunca pisada” (Namorado, 2010 [1941]: 63) a um corpo envenenado pelo europeu, constitui o necessário rescaldo da “epopeia impossível” portuguesa (Lourenço, 1983: 86 ss.), retrato fundamental do conjunto de poemas *Aviso à Navegação*, apropriadamente inaugurados pela epígrafe de Álvaro de Campos: “Pertença a um género de portugueses / que depois de estar a Índia descoberta / ficaram sem trabalho” (*in* Namorado, 2010 [1941]: 7).

Contrariamente a este poema, o autor refere explicitamente, no artigo da *Vértice* de dezembro 1946, a questão racial no que diz respeito à estrutura política nazi perante os judeus franceses. Joaquim Namorado descreve os invasores nazis enquanto *conquistadores* que instilam nas áreas conquistadas o seu *veneno racista*:

Os conquistadores nazis continuaram nos países ocupados as perseguições contra os judeus e, mais, procuraram instilar nas populações desses países o veneno das suas doutrinas racistas. Se em muitos países, do centro e leste europeu, a sua campanha podia encontrar terreno propício ao contágio, visto que neles existia uma forte reacção anti-semita – o que dera lugar a que os próprios perseguidos se agrupassem, por necessidade de defesa e houvesse entre eles a segregação de uma mística judaica e de um movimento que, não encontrando paz e condições de vida nessas regiões, aspirava à formação de um lar judaico na Palestina, a Terra Santa – em França o anti-semitismo era apenas partilhado pela ínfima minoria dos mais ligados à *Action Française*, os falsários do *Affaire Dreyfus* [*sic*] e os traidores da quinta coluna, inteiramente desmascarados. Assim, entre os franceses de origem judaica, não tinha grande

repercussão a ideia da Pátria judia, e a sua resposta às solicitações dos companheiros e dos carrascos dos campos de concentração foi essa de Jean-Jacques Bernard ou aquela que deu um dos seus companheiros de prisão: «Nós não somos judeus a não ser a partir do momento em que no-lo lançam em rosto.» Isto não era só o que pensavam os judeus franceses, quando foi decretado o uso da estrela amarela; os estudantes de uma das Faculdades da Universidade de Paris desfilaram com ela na braçadeira, com o aplauso dos transeuntes: a França não consentia em ser dividida pela demagogia e a arbitrária ideologia dos vencedores. (*Vértice*, dezembro de 1946: 58-59)

A visão patriótica dos antifascistas franceses é, na tese de Namorado, uma visão ocidental. No centro e leste da Europa grassa o antissemitismo, o que explica a colaboração com a perspectiva racial nazi das forças ocupantes, e dá origem às pretensões de um lar judaico na Palestina por parte das vítimas. O movimento sionista antecede em cerca de meio século a ocupação nazi do leste europeu, pelo que Namorado estaria a referir-se às movimentações políticas, em 1946 já em curso, relativas à criação de um estado de Israel. O escritor apresenta exemplos de como o patriotismo francês é mais produtivo do que um patriotismo judaico estimulado pela sua condição de vítima. Não apenas a citação de um dos prisioneiros companheiros de Jean-Jacques Bernard (“Nós não somos judeus a não ser a partir do momento em que no-lo lançam em rosto”), mas também uma outra, na epígrafe a esta secção do seu artigo, da autoria do mesmo Bernard, provinda do seu relato de 1941 *O Campo da Morte Lenta*: “É falso, não aceitamos isso. Nós aqui somos franceses, e nada mais” (Bernard *apud idem*, 58). A “demagogia” racista nazi é, assim, divisiva da unidade nacional francesa, um objetivo a almejar sob égide comunista, único meio ideológico de expressão do patriotismo, e antagonista das ideias nazis, externas à França e inimigas do seu interesse e vocação humanistas, apenas desprezados pelos seus “traidores” domésticos.

Namorado persegue esta tese demonstrando que o racismo antissemita convenceu não os “verdadeiros franceses”, mas os colaboradores de Vichy, “os cães de fila que ao lado da Gestapo iniciaram e levaram a cabo essas iníquas perseguições que terminavam nos campos da morte e do extermínio” (*idem*, 59).<sup>116</sup> Providencia exemplos literários que comprovam a existência e a prática político-

---

<sup>116</sup> Hannah Arendt, em aparente contradição à hipótese nacionalista levantada por José Neves em relação ao comunismo português, já destacava os traços não-nacionais e europeístas dos movimentos da Resistência em 1945, identificando-os como consequência dos “governos-traidores” dos respetivos países ocupados e colaboracionistas. Neves colmata a óbvia falha de Arendt em integrar neste discurso um caso semi-europeu, geográfica e politicamente periférico, como era o caso português. Ainda assim, Joaquim Namorado integra-se perfeitamente no retrato que a filósofa dá do desinteresse da Resistência em discutir “a questão alemã”, como de resto já demonstrámos também no caso das observações de Mário Dionísio à obra de Anna Seghers (*cf.* 1.3.1), que surge igualmente em enumeração de escritores alemães exilados, neste mesmo artigo. Arendt nota que “[n]umerosos correspondentes bem-intencionados, e que tinham estudado as lições propostas pelos especialistas na Alemanha, ficaram chocados ao verificar que não havia qualquer ódio pessoal contra os alemães e que aquilo que se manifestava nos países libertados era o ódio político pelos fascistas, os colaboracionistas e os seus semelhantes, fosse qual fosse a sua nacionalidade” (Arendt, 2001: 50). Em *As Origens do Totalitarismo*, Arendt discorre especificamente sobre o antissemitismo francês até ao final da guerra, uma leitura proveitosa para entender o quadro geral destas declarações de Joaquim Namorado (Arendt, 2004: 45-64).

literária dos verdadeiros franceses, desde logo no título desta parte, “A marcha com a estrela” [*La Marche à l'Étoile*, 1943], novela de Jean Bruller (sob pseudónimo Vercors), que “conta a odisséia de um judeu francês combatente que, rodeado dos carrascos nazis e dos seus émulos franceses, só reconhece de novo a verdadeira face da França, e do seu amor, ao cair de borco, fusilado [*sic*], sobre a sua terra”. Ou ainda Marianne Cohn, “militante exemplar” (*idem*, 61), que é torturada e morre fuzilada aos 23 anos quando prescinde de ser libertada em troca de entregar um conjunto de crianças que pretende conduzir a um abrigo. Esta deixara um poema, que Namorado transcreve, demonstrando que o amor à França e à causa antifascista se sobrepõem a outras afiliações: “Eu trairei amanhã, hoje não, / Hoje arranquem-me as unhas / Não trairei”. Estes são exemplos de “todo o florilégio da resistência dos povos europeus à tirania nazi, em cujas páginas vemos os judeus lutar e morrer, vencer, não como filhos de uma raça errante, mas como franceses, italianos, belgas, russos, romenos ou polacos” (*ibidem*).

Joaquim Namorado parece querer prevenir uma tentação identitária de construção da vítima do fascismo enquanto judeu. Uma identidade que, se não é ancorada numa nação, é somente racial, logo de recorte nazi por natureza, uma vez que esta é uma distinção que do nazismo advém. Para o poeta, o extermínio dos judeus interessa como forma de preservar uma luta que vem de longe, e que, para que seja efetiva, deve estar radicada no foco da defesa do verdadeiro povo e do verdadeiro patriotismo, mesmo após derrotados o fascismo alemão e italiano. Por outras palavras, este considera a questão judaica distrativa face ao que estava em causa. É indiferente que os judeus tenham sido exterminados em grande número, exceto como prova das sevícias fascistas. Extirpado o *veneno fascista* da Europa, desaparece o antissemitismo, pelo que as pátrias a defender são as existentes, e prescindível é uma pátria nova e expressamente judaica. Segundo Namorado, a França provará-o.

Esta era a grande ilusão dos escritores da Resistência no final da guerra, e que encontrava propulsão anímica na poesia francesa de intervenção, cujos *maîtres à penser* eram figuras como Louis Aragon e Paul Éluard. O nome do primeiro circula por incontáveis artigos sobre poesia na *Vértice*, e neste número não é exceção. O segundo ocupa a última parte deste artigo, intitulado “Poesia e verdade”, nome do seu livro de poemas, acompanhado da epígrafe “...Porque a poesia também é uma arma” (*Vértice*, dezembro de 1946, p. 63). Confirma-se, na sua explanação sobre a importância destes autores, a conceptualização nacional-histórica de uma literatura de resistência que é de continuidade da tradição e não de rutura:

Ao lermos um poema de Eluard, de Casson, de Aragon ou de Moussinac, sentimos, de facto, sob o seu recorte moderno, as formas clássicas do romance, do vilancico, da canção popular ou do soneto. Correspondendo a integração dos poetas na vida quotidiana do seu povo, com o seu desespero, a sua

amargura e o seu heroísmo, ao comungar do seu destino, ao participarem numa luta cujas forças nascem na estruturação da nacionalidade através dos séculos, dir-se-ia que os artistas sentem a necessidade de ir buscar às mesmas fontes do passado o alimento do seu próprio canto, para numa superação inteligente se exprimirem numa linguagem do seu tempo que contenha quanto do passado é vivo e actual. (*ibidem*)

A perspetiva de Joaquim Namorado é exaltadora de uma caracterização *heroicizante* do judeu, na mesma medida em que o intelectual ativo francês – o patriota, judeu ou não – é heroicizado. A mediação dos crimes nazis reifica-se, portanto, para o intelectual comunista português, na figura do intelectual-herói, que resiste, sobrevive ou morre até, porque crente na “indivisibilidade de pensamento e da acção”, nas palavras de Romain Rolland transcritas por Namorado num artigo de homenagem a ele em 1939, que culmina com o mote “Todo o pensamento que não age ou é um aborto ou uma «traição»” (Namorado, 1994: 129). Como refere Eduardo Lourenço, a poesia de Namorado é “a mais fiel ao optimismo ideológico característico da visão neo-realista e nessa medida como a mais «idealista» ou, se se prefere, a mais utópica, a mais «canto para amanhã» do que canto do «hoje» e «para hoje» do que ela nasceu e para que nasceu” (1983: 91).

Rolland antes, e Namorado depois da existência de Auschwitz, fazem um julgamento correto do papel primordial da crença ideológica na sobrevivência face ao horror. Este é um aspeto desenvolvido paradigmaticamente por Jean Améry (1912-1978) no seu conjunto de ensaios sobre os limites do intelecto em Auschwitz, publicado pela primeira vez, em alemão, no ano de 1966, com o título *Jenseits von Schuld und Sühne* [*Para Além da Culpa e da Expição*]. Nascido na Áustria numa família judaica assimilada com o nome Hans Maier, passa a usar o pseudónimo francês a partir dos anos 50, quando se torna jornalista e escritor e um intelectual de primeira linha na Alemanha, a partir da publicação destas suas memórias e até à morte por suicídio em 1978 (*cf.* Ribeiro, 2016: 52). Maier é obrigado ao exílio após o *Anschluss* da Áustria, integrando a Resistência belga e sendo preso pela Gestapo em 1943. O ensaio relativo às torturas de que é vítima é certamente um dos textos mais lancinantes, mais ainda pela dissonância cognitiva que a tortura física atroz imputa a um judeu violentado brutalmente por alemães, falantes da sua própria língua nativa, que ali lhe é intrinsecamente próxima, mas hostil (*cf.* Améry, 1980: 21-40). Após as torturas, é deportado para Auschwitz, levado depois para outros campos, terminando em Bergen-Belsen, onde é salvo pelas tropas britânicas em abril de 1945.

Importa destacar que *Jenseits von Schuld und Sühne* surge no rescaldo dos julgamentos de Auschwitz (1963-1965), durante os quais novas revelações saem à luz sobre a participação de alemães comuns nos crimes nazis (*cf.* cap. 3.1.4). Interessa-nos trazê-lo à discussão neste momento, porque estabelece um contraponto às assunções dos intelectuais marxistas portugueses. Ao sublinhar o

patriotismo necessário à visão antifascista em detrimento de uma segmentação racial e/ou religiosa, Joaquim Namorado já se aproxima de um questionamento sobre a ‘vítima do Holocausto’ que se tornará premente no futuro. Cerca de vinte anos depois de todos os sofrimentos que lhe são infligidos, Améry destaca esta questão, primeiramente no prefácio, em que sinaliza a importância dos julgamentos de Auschwitz na sua autopercepção como ‘vítima do nazismo’, e depois no início do primeiro ensaio, em que apresenta o intelectual como ponto de partida das suas reflexões sobre Auschwitz, identificando-se como judeu e como membro da Resistência belga:

We will take such an intellectual then, a man who can recite great poetry by the stanza, who knows the famous paintings of the Renaissance as well as those of Surrealism, who is familiar with the history of philosophy and of music, and place him in a borderline situation, where he has to confirm the reality and effectiveness of his intellect, or to declare its impotence: in Auschwitz.

Therewith, naturally, I present myself. In a double capacity, as a Jew and as a member of the Belgian resistance movement, besides in Buchenwald, Bergen-Belsen, and still other concentration camps, I also spent a year in Auschwitz, more exactly in the auxiliary camp Auschwitz-Monowitz. For that reason the little word “I” will have to appear here more often than I like, namely wherever I cannot take for granted that others have shared my personal experience. (Améry, 1980: 2)

Em *Os que Sucumbem e os que se Salvam* (2008: 127-148), Primo Levi dialoga com estes ensaios de Améry, criticando a sua definição estreita do intelectual, ele próprio um químico que se torna escritor sobretudo enquanto sobrevivente do Holocausto. Ambos se encontram, porém, em concordância face à absoluta inutilidade do *background* intelectual no campo de concentração, *exceto se centrado à volta de uma crença religiosa ou política* (cf. Améry, 1980: 12-13; Levi, 2008: 145-148). Améry atribui a campos como Dachau e Buchenwald, em oposição a Auschwitz, uma “função social” do intelecto. Estes eram campos maioritariamente habitados por prisioneiros políticos, com uma estrutura material (uma biblioteca, por exemplo) radicalmente diversos de Auschwitz, no qual alemães criminosos dirigiam um campo desmedido onde eram depositados sobretudo judeus apolíticos e polacos politicamente inconsistentes (cf. Améry, 1980: 6). Esta distinção é importante para entender que espaços concentracionários construía Joaquim Namorado mentalmente ao ter contacto com os seus sobreviventes, por um lado, e, por outro, que perspectivas lhe faltam sobre quão variáveis eram as possibilidades de sobrevivência nesses espaços segundo a proveniência, não apenas nacional – Améry

era, na prática, austríaco – mas racial e religiosa.<sup>117</sup> Améry conclui, neste primeiro ensaio, que não há lugar a uma aprendizagem catártica na experiência concentracionária, próxima do funcionalismo estratégico antididático da escrita de *Sem Destino*, de Imre Kertész.<sup>118</sup>

Serve este pequeno excuro por divergentes perspectivas sobre a experiência concentracionária para introduzir a próxima parte, prefaciando o que dela se retira de mais importante: não há uma unicidade de perspectivas sobre a luta antifascista e das suas relações com a arte entre aqueles que partilham a resistência ao nazismo. Se assim é entre os que aparentemente estão do mesmo lado, como será entre os que negam uma arte definida segundo preceitos políticos? De forma mais vincada do que na *Vértice* ou na *Seara Nova*, o *Mundo Literário* convoca-nos a ouvir o que outras vozes têm (ou não) a dizer durante este pós-guerra inicial.

#### 1.3.4 *Mundo Literário*: A humanidade sofredora e a arte

Mas nós, críticos, presos nas malhas do presente, temos de fugir ao supremo ridículo do jornalista que escreve grandes parangonas impúdicas. “Está em curso a maior batalha da história!” Que sabe ele? Que lhe fica para o dia seguinte, quando houver outra “maior batalha da história”?

No primeiro número do *Mundo Literário*, a 11 de maio de 1946, Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) escrevia estas palavras, pretendendo fazer resistir, num atribulado pós-guerra, a defesa da única dimensão perene e atemporal da obra literária: a experiência subjetiva do Homem enquanto artista. Fazia-o na abertura do primeiro número, demonstrando que, contrariamente ao disposto na vinheta lateral da revista, a direção era liderada *de facto* por ele e não pelo jovem Jaime Cortesão Casimiro (1923-2014) de apenas 25 anos, nome encontrado para ludibriar uma PIDE cética relativamente à inauguração de uma publicação semanal encabeçada por um simpatizante da breve e famigerada república espanhola e, de um modo geral, por demasiados membros afetos às listas do MUD.

---

<sup>117</sup> A este propósito veja-se, em particular, o último ensaio de *Jenseits*, sobre a necessidade e impossibilidade de ser judeu (Améry, 1980: 82 ss.). Para uma análise congregadora dos textos de Améry e Levi, veja-se Howland (2015) e Traverso (2001: 181-202).

<sup>118</sup> Vemos na negação de Kertész de um conhecimento do Inferno através da experiência concentracionária as mesmas asserções de Améry sobre uma positiva *auto-abolição* do intelecto: “In the camp the intellect in its totality declared itself to be incompetent. As a tool for solving the tasks put to us it admitted defeat. However, (...) it could be used for its *own abolishment*, and that in itself was something. For it was not the case that the intellectual (...) had become unintellectual or incapable of thinking. On the contrary, only rarely did thinking grant itself a respite. But it nullified itself when at almost every step it ran into its uncrossable borders. The axes of its traditional frames of reference then shattered. Beauty: that was an illusion. Knowledge: that turned out to be a game with ideas. Death veiled itself in all its inscrutability” (Améry, 1980: 19).

As primeiras tentativas de obter uma permissão para a publicação do *Mundo Literário* datam de maio de 1945, o que a torna, efetivamente, uma revista inspirada pelo fim da guerra e permitida apenas durante a vigência do tempo excepcional de desorientação política e social que se viveu nos anos seguintes. *Mundo Literário* veria a luz apenas 53 vezes, semanalmente de maio de 1946 a maio de 1947, e numa derradeira edição sem continuidade em maio de 1948. A duração deste projeto corresponde, assim, sensivelmente, ao tempo de existência do MUD, que seria ilegalizado igualmente em 1948, culminado que estava o processo de aparente democratização do regime, como se viria a confirmar nas eleições presidenciais do ano seguinte ganhas novamente por Óscar Carmona, após falhada a candidatura de oposição do general Norton de Matos, na prática um reduto daquele movimento e seu último vestígio público enquanto tal.

Por estas razões, o *Mundo Literário* oferece um panorama rico do debate intelectual durante este interregno de transição para o “segundo salazarismo” (cf. Ramos, 2009:667 ss.), sobretudo na sua tentativa de oferecer uma síntese entre as duas correntes culturais que vinham do final da década anterior: o marxismo, laboratório ideológico do neorrealismo literário que, em 1939, concretiza a importação do romance social para Portugal; e o esteticismo presencista, cuja revista vê o seu fim naquele mesmo ano de 1939, e agora a sua continuidade num novo projeto. Neste editorial officioso, Casais Monteiro fala desta síntese empregando as categorias de “ortodoxo” e “heterodoxo”, não se referindo à dualidade que aqui empregamos, mas opondo, como exemplo hipotético, a tendência romântica à realista, fora das quais existirá, porventura, “uma posição diferente”. Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões e José Régio, nomes primordiais da *Presença*, coexistirão ali com nomes como António José Saraiva, António Ramos de Almeida ou Joel Serrão, teóricos do neorrealismo, assim como com um jovem poeta, cujo legado no futuro então ainda se não adivinhava, de seu nome Jorge de Sena – sem adesão facilmente rotulável de acordo com a visão simplista e binária da querela estético-literária até aí fertilizada na imprensa cultural portuguesa –, entre muitos outros.<sup>119</sup>

O *Mundo Literário* entende-se, assim, como alternativa ao polemismo fútil, congregando todos os opositoristas ao regime (tal como, em formato político, o MUD), mas demonstrando abertamente as diferenças entre eles como produtivas para a crítica literária e artística, necessária à “mentalidade portuguesa para o ‘mundo novo’ que surgia dos escombros da ruína moral da II Grande Guerra”, nas

---

<sup>119</sup> Sobre esta coexistência num mesmo lugar, contrária à *impressionista* visão dicotômica dos intelectuais portugueses segundo as suas afiliações estético-ideológicas, veja-se Melo (2011), em particular os perfis políticos de José Régio e Adolfo Casais Monteiro (pp. 162-164).



palavras do seu editor Luís de Sousa Rebelo,<sup>120</sup> e como demonstra a exortação de Casais Monteiro no final desta crónica introdutória da revista:

Nesta época, em que se cultivava tão intensamente a confusão, é, como em nenhuma outra, necessário que os críticos abram bem os olhos e saibam comunicar, a quem os lê, onde viram o erguer mais alto da mais alta onda, apontem para ela e digam: olhai, somos nós, e a nossa imagem, é a nossa vida que ali está, feita obra de arte. Somos nós, e mais que nós: uma coisa bela. (*Mundo Literário*, nº1, 11 de maio de 1946, p. 2)

O que é a *coisa bela* em tempos de “desolação e fome”, “angústias sem nome”, “pavores marcados para sempre na cara das vítimas”, como se lia no seu *Europa* (1946), o mais significativo poema daquele momento sociocultural, na opinião de José-Augusto França (cf. 2012: 207)?

[...]

Eu falo das casas e dos homens,

dos vivos e dos mortos:

do que passa e não volta nunca mais...

Não me venham dizer que estava matematicamente previsto,

ah, não me venham com teorias!

Eu vejo a desolação e a fome,

as angústias sem nome,

os pavores marcados para sempre nas faces trágicas das vítimas.

E sei que vejo, sei que imagino apenas uma ínfima,

uma insignificante parcela da tragédia.

Eu, se visse, não acreditava.

Se visse, dava em louco ou em profeta, dava em chefe de bandidos, em salteador de estrada,

- mas não acreditava!

[...]

(Monteiro, 1991: 29-30)

A disparidade entre este sujeito poético incrédulo e a visão de um Mário Dionísio sobre a – não matemática, mas política – previsibilidade dos horrores da guerra – de que Anna Seghers era exemplo –, é evidente. Ainda assim, aflora-se interessante como estas disparidades se neutralizam num caso

---

<sup>120</sup> Vejam-se todas estas informações de forma detalhada, com outros testemunhos dos intervenientes, na entrada sobre o *Mundo Literário* do *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa* de Daniel Pires (1999: 313-320).

paradigmático de mediação das atrocidades, como é o da primeira página do nº 24, de 19 de outubro desse ano, ocupada quase na metade pela tela de Boris Taslitsky intitulada “O Pequeno Campo de Buchenwald”. Esta primeira página não *denuncia* o Holocausto, como disposto no *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa* (Pires, 1999: 316), dado que aqui já demonstrámos que ele – ainda que nos termos possíveis no momento – era conhecido, mas reapresenta, pela primeira vez, em todo o fulgor e incontestável evidência, o campo de concentração como local do horror, desde a publicação das fotografias da libertação na imprensa e da projeção em cinema das imagens ali recolhidas. É, desta forma, um momento importante na sua mediação, visto que, ao contrário das fotografias que circularam das mais diversas formas – como dentro da publicação de Emile Henry –, se trata de uma representação pictórica do ambiente concentracionário na sua mecânica de precarização absoluta da vida, pela mão de alguém que a observou em primeira mão e a ela sobreviveu.

Boris Taslitsky é pintor e desenhista, filho de imigrantes russos judeus, nascido em Paris e desde 1935 membro do Partido Comunista Francês. Participa ativamente na Frente Popular Francesa elaborando cartazes e posters utilizados em comícios e manifestações. Luta na guerra contra a Alemanha e é capturado em 1941 pela polícia francesa, que o envia para a prisão e diversos campos de internamento naquele país. É deportado para Buchenwald em 1944 como prisioneiro político e ali desenha centenas de *sketches* da vida do campo (*cf.* Sujo, 2001: 112). Buchenwald agrega várias personalidades da vida pública francesa, que, ao ritmo a que iam chegando, relatavam o evoluir da guerra e da situação política e intelectual sobretudo da França. Um dos amigos mais próximos de Taslitsky, e que descreve sobejamente tal partilha dentro do campo e depois da libertação, é Jorge Semprún (1923-2011), igualmente membro do Partido Comunista Francês. No seu *L'Écriture ou la Vie* [*A escrita ou a vida*, 1994], seguimos o trajeto pessoal, literário e/ou político de figuras como Maurice Halbwachs – que acaba por morrer em Buchenwald –, de Albert Camus, André Malraux, Raymond Aron e Boris Taslitsky. Dentro do campo, após a libertação, e nos dias em que esperam o regresso a casa, este e Semprún preparam uma antologia sobre poetas de Buchenwald, que culmina na declamação em modo de disputa dos dois poetas por eles admirados, respetivamente, René Char e Louis Aragon (*cf.* Semprún, 1995: 159 ss.):

Havia Aragon, com a sua Elsa à ilharga.<sup>121</sup> Mas eu não me interessava absolutamente nada pelo Aragon dessa época. A sua poesia cívica e patrioteira do período da Ocupação tinha-me deixado bastante indiferente. [...] Em Buchenwald, esse tinha sido o único ponto de discórdia com o meu amigo Boris

---

<sup>121</sup> Elsa Triolet, sua companheira e primeira escritora a receber o Prémio Goncourt, de 1944, com *Le premier accroc coûte 200 francs*. Já a ela nos referimos aquando do debate sobre a não atribuição do Goncourt de 1946 a David Rousset (*cf.* 1.3.2).

Taslitsky, que era um defensor incondicional de Aragon. Iria precisar de um poema do seu *Nouveau Crève-Coeur*, a *Chanson pour oublier Dachau*, para que Aragon, como poeta, voltasse a interessar-me. (*idem*, 72-73)

Já em Paris, após a libertação, Semprún visita frequentemente o ateliê de Taslitsky, descrevendo o “comportamento instintivo” daquele quando pintava a vida em Buchenwald, um qualquer quadro como o que faz capa do *Mundo Literário*, “de um realismo atroz onde tentava, certamente, exorcizar as imagens que o assombravam” (*idem*, 163).<sup>122</sup> Semprún desistira de relatar por escrito a sua experiência, entrando numa “amnésia voluntária” e numa “cura de silêncio” (*idem*, 162), contrária aos relatos intermináveis que grassavam na França de 1945 e 1946, na sua opinião com repetição excessiva de “rotinas e truques” (*idem*, 164).<sup>123</sup> Numa destas visitas a Taslitsky, coincide com Louis Aragon, com quem tem uma conversa sobre o realismo e a experiência concentracionária, e na qual lhe explicaria o que anteriormente referira ao observar o processo artístico instintivo de Boris:

[...] a realidade do campo que produzira estas imagens estava demasiado próxima, e também era demasiado incrível, brutalmente desprovida de uma tradição referencial de mitos ou de alegorias históricas que teriam facilitado a sua representação. Para além disso, a cor – e a paleta de Boris era excessivamente rica –, a cor não se coaduna com a reprodução dessa realidade. O realismo, em suma, trai essa realidade, esta é-lhe essencialmente adversa. (*idem*, 163)

Jorge Semprún optará por prescindir do realismo por este lhe ser deficitário. Em *Le Grand Voyage* (1963), relata a sua experiência, de forma semiautobiográfica e concentrando-a na viagem até Buchenwald, que é o resultado de um processo mnemónico traumático, explicado detalhadamente neste *L'Écriture ou la Vie*, de 1994. Taslitsky, por outro lado, só antevê como viável o realismo. Di-lo em discurso direto já em 1950, entrevistado no seu ateliê em Paris por Mário Dionísio:

A arte abstracta está no fim. Não estive nas *Realidades Novas*? E então? Não teve tudo aquilo um ar de fim? O pior para eles é que são incapazes de sentir amor por qualquer coisa. Com a falta de amor nada é possível. Criaram um círculo de que não podem sair. (Taslitsky *apud* Dionísio, s.d.: 286)

---

<sup>122</sup> Cf. cap. 2.1.1, onde nos referimos à visita de Mário Dionísio a este mesmo ateliê e à conversa entre ele e Boris Taslitsky.

<sup>123</sup> “Em Ascona, debaixo de um sol de inverno do Ticino, ao fim desses meses de regresso sobre os quais eu falei de modo um pouco elíptico, tomara a decisão de abandonar o livro que tentava, em vão, escrever. Em vão não significa que não o conseguisse; significa que só o conseguia a um preço exagerado. Pondo em risco a minha própria sobrevivência; até certo ponto a escrita reconduzia-me constantemente à aridez de uma experiência mortífera” (Semprún, 1995: 201).

Este posicionamento divergiria do da outra geração – Picasso, Matisse, Léger – sobre os quais Tassilitsky é perentório: “Essa geração diverte-se. *Sofreram* muito pouco” (itálico nosso).

Adolfo Casais Monteiro, no texto acima referido, no primeiro número do *Mundo Literário*, está acompanhado precisamente de uma pintura de Pablo Picasso (*A Mulher Sentada*). Uns meses depois surge então “O Pequeno Campo de Buchenwald”, com a parangona “Para que os homens não esqueçam”, partilhando a primeira página com um texto de Júlio Pomar intitulado “A Arte e as Classes Trabalhadoras”, no qual este a defende enquanto “utensílio ao serviço do homem”, e a entende como necessária se “falar na língua do povo a tudo quanto ao povo diga respeito – na hora que se vive”, portanto, se for “francamente realista” (p. 9).

Os dois antagonismos até aqui aludidos, resumo dos debates que grassariam nas páginas do *Mundo Literário*, levantam questões, perante os crimes nazis, sobre qual seria a reação dos *presencistas*, conhecida a sua filosofia estético-política. Uma resposta possível poderia advir de uma crónica de José Régio (1901-1969) no nº 12, de 27 de julho, sobre “O Drama Pessoal e a Humanidade Sofredora”. Ali, Régio repete o programa estético-ideológico *presencista*, destrinchando o *drama pessoal* do *drama humano*, o primeiro desinteressante para a obra artística, o segundo o centro da sua “força inimitável”:

[...] o drama pessoal não existe, em arte, senão como um aspecto do drama humano. O caso individual não existe, em arte, senão como um dos *casos* do geral. [...] Como toda a gente sabe [...] o valor da obra de arte relaciona-se com o seu poder de aprofundamento, comunicabilidade, expressão. Reside naquela força *inimitável* que trasmuda o individual em geral, o pessoal em comum, o circunstancial em transcendente, o provisório em perpétuo. (*Mundo Literário*, nº 12, 27 de julho de 1946, p. 16)

Como gerir a radical experiência pessoal do ‘drama’ concentracionário nestes termos, perante solicitações da verdade, da realidade, do ‘Inferno’ dos campos? João Gaspar Simões (1903-1987), por génio sempre menos eufemístico, defende ser inevitável uma escolha entre a arte e a sociologia, exercitando a tese no artigo intitulado “O Problema do Romance Social”, e tomando como exemplo o romance de Manuel do Nascimento *O Aço Mudou de Têmpera* (1946), que pretende descrever as dificuldades de uma população na Beira rural, a mãos com a exploração de volfrâmio durante a guerra:

Sociólogos, os neo-realistas pretendem organizar o romance segundo princípios sociológicos. Daí a falência das suas obras como obras de arte. Apenas quando, esquecidos da doutrina que os rege, e tomados pelo espectáculo do mundo que os empolga, ousam violar a organização *sociológica* que se impuseram na sua obra, apenas então insuflam vida às suas páginas. É o caso daquelas em que Manuel do Nascimento nos descreve a paixão do volfrâmio. Mas então já não é o artista que está perante nós: é o jornalista. E, assim, o romance neo-realista ou social se vê colocado diante de um fatal dilema: ser

romance, mas convencional, ou ser verdade, mas jornalística. De qualquer maneira aquilo que o romance social ou neo-realista não pode conseguir é aquilo que pretende: a categoria de obra de arte. (*Mundo Literário*, nº 15, 17 de agosto de 1946, p. 5)

Este posicionamento, tanto de Gaspar Simões como de Régio, consideraria um relato concentracionário, como os que vieram a público, como interessantes do ponto de vista *jornalístico* e não *artístico*, do qual se poderia concluir que a ausência de textos versados sobre o Holocausto por parte dos chamados presenciistas decorreria de uma questão de delimitação de fronteiras estanques entre arte, sociologia e jornalismo. Concorre para este argumento o facto de Gaspar Simões se interessar, duas décadas mais tarde, pela obra de Jorge Semprún, nomeadamente *Le Grand Voyage*, de 1963, que traduzirá como *A Longa Viagem*, disponibilizada em Portugal a 1 de maio de 1964, no âmbito da publicação simultânea em vários países do Prémio Literário Formentor, ganho em 1963 pela obra aqui referida. Semprún adia a escrita da experiência concentracionária numa opção pela sobrevivência, impossível conjuntamente com o testemunho, escrito e fixo para a posteridade, sobre Buchenwald. É sua a perspetiva de que a experiência concentracionária é *invivível*. *A Longa Viagem* trata então apenas do caminho, consistindo numa reformulação literária das memórias do seu encarceramento durante a guerra. Semprún fá-lo após ser expulso do Partido Comunista Espanhol, o que simbolicamente pode relacionar-se com a libertação da doutrina comunista, regente do romance neorrealista, e que Gaspar Simões sempre desacreditara enquanto fonte de literatura. Jorge Semprún e João Gaspar Simões – um experiente concentracionário, o outro não – parecem partilhar, portanto, a visão da expressividade específica da linguagem como fator mais premente da literariedade, e não a experiência real no âmbito do drama pessoal que lhe possa dar origem. O interesse de Gaspar Simões por *A Longa Viagem* – e entendemo-lo como revelador do seu interesse face à representação literária do Holocausto como um todo –<sup>124</sup> é, neste nível, o mesmo que desperta em Semprún o poema de Aragon acima referido, *Chanson pour oublier Dachau*. Dachau, ou qualquer outro campo, é um lugar onde Aragon nunca estivera, mas que, a partir das conversas infundáveis com Taslitsky, que Semprún também testemunhara, pudera recompor em forma poética, causando uma comoção incomparável naquele que efetivamente vivera um campo, Semprún, e de tal forma que o recitará para si próprio em vários momentos essenciais da sua jornada do “duelo com a memória”, *leitmotiv* de *L'Écriture ou la Vie* (cf. Semprún, 1995: 164 ss.).

Os eixos antagónicos literatura-jornalismo são desta forma determinantes para entender a convivência de tão divergentes conceções artísticas no *Mundo Literário*. Cedendo à categorização

---

<sup>124</sup> Vejam-se, no cap. 1.5.1, as apreciações críticas à obra de Ilse Losa.

simplista, mas fazendo uso dela de forma heurística para ilustrar a nossa conclusão, diremos que: os *neorrealistas* entendem que a arte e o jornalismo/documentarismo não são indissociáveis, tal como o momento presente denunciava; os *presencistas/esteticistas* entendiam que o fator determinante para uma obra de arte o ser é a sua expressividade, no presente de todo o artista, independentemente das circunstâncias históricas em que vive. Perante as extensas possibilidades de atribuição de sentido do Holocausto no *Mundo Literário* – fosse enquanto arte, sociologia ou jornalismo, e com maior ou menor concordância das diferentes correntes – e dada a menor conotação ideológico-política desta publicação em comparação com a *Vértice* ou a *Seara Nova*,<sup>125</sup> fica explicado o mais alto grau de mediação da catástrofe neste publicação, para além da exposição de Boris Taslitsky em Paris e dos seus 111 desenhos sobre Buchenwald.

No nº 4, em junho de 1946, encontramos, a partir de uma recensão na revista francesa *Les Étoiles*, um texto sobre *Der Totenwald*, de Ernst Wiechert, um dos mais populares romancistas alemães da década de 1930, enviado para Buchenwald após defender publicamente o posicionamento do pastor luterano Martin Niemöller, desfavorável ao regime. Niemöller, fundador do movimento transversal a várias igrejas evangélicas intitulado Igreja da Confissão (*Bekennende Kirche*), manifestara-se contra a intromissão do regime nazi na organização das igrejas no âmbito do processo de sincronização do país segundo a ideologia do NSDAP (*Gleichschaltung*), assim como contra as leis raciais em vigor desde 1935 e, em 1938, contra a anexação da Áustria no III Reich. É, pelo crescente incómodo que representa, enviado para o campo de Sachsenhausen, merecendo uma posição pública de repúdio de Wiechert, que é, por sua vez, encarcerado em Buchenwald, onde se mantém durante quatro meses, saindo em liberdade pela convicção de Joseph Goebbels, ministro da Propaganda, de que é possível mantê-lo inativo intelectualmente – ficaria sob vigilância da Gestapo até ao fim do regime –, mas em liberdade dentro do próprio país. O exemplo de Wiechert seria inaceitável no marco mental do intelectual exemplar, tal como vimos anteriormente ser defendido na *Vértice*. Ainda que denuncie o regime e relate a experiência concentracionária no livro aqui em apreço, que publica de imediato mal derrotado o nazismo, não pertencia ao elevado número de escritores marxistas, que, ao sê-lo, se encontravam no exílio.

---

<sup>125</sup> No final de 1946, João Gaspar Simões deixaria de colaborar na revista por entender que os neorrealistas estavam lentamente a predominar na direção editorial da revista, ao mesmo tempo que esta falhava pagamentos. Di-lo sarcasticamente a Jorge de Sena em correspondência da época: "Efectivamente deixei o Mundo Literário. Não me era possível continuar a colaborar numa revista sem rei nem roque. Vivo do meu trabalho: não sou um amador de belas letras. Antes fosse: mas a dura realidade não me permite luxos desses. Espero que isto seja compreendido pelos homens do materialismo histórico..." (*apud* Santos, 2013: 81).

No nº 12, em julho, Álvaro Salema (1914-1991) escrevia uma retrospectiva do dramaturgo Gerhard Hauptmann, recentemente falecido, “num alheamento estranho em que talvez vibrassem longinquamente os ecos das passadas aspirações” (p. 9), das quais se destaca a peça *Die Weber* [*Os tecelões*, 1892], ainda do século que viu nascer Hauptmann numa Silésia em “ambiente de junkers militaristas que já preparavam a grande tragédia moderna da Europa”. Na página seguinte, Adolfo Casais Monteiro opina sobre *Estes Dias Tumultuosos: Biografia de uma Geração Desesperada*, do jornalista holandês-canadiano Pierre van Paassen, tradução de *Days of Our Years* (1939), que dá conta da experiência do autor enquanto repórter para vários jornais internacionais em cenários de guerra, desde a guerra civil espanhola, os conflitos ítalo-etíope e judaico-palestiniano no Médio Oriente. O subtítulo da tradução portuguesa não existe na obra original, mas interessava ao espírito do tempo no final de uma guerra que faz ruir aquilo que Casais Monteiro salienta da obra: “o que eu queria pôr em destaque era, sobretudo, a visão que van Paassen nos dá duma Europa onde a palavra felicidade não era uma risível ficção” (p.10).

No nº 20, em setembro, é a vez de Stefan Zweig ser recomendado por António Ramos de Almeida (1912-1961) sob o título “livros que todos devem ler”, no caso *O Mundo de Ontem* [*Die Welt von gestern*]. A tese inicial de Ramos de Almeida é a de que a “flagrante mediocridade” de Zweig não condiz com a sua celebridade e fama universais. O crítico perguntava-se: “porque é que Zweig realizou o «milagre» de ser lido pelas mais diversas pessoas, desde os senhores «intelectuais» até às meninas bem, amantes de Max du Veuzit?” (p. 6). A resposta estaria no próprio autor, que era “um personagem central, essencial, imprescindível” na sua obra, representando a “mentalidade, a cultura, a sensibilidade de uma época”. O que escrevia constituía o “balanço ideológico e humanístico (...), uma espécie de testamento de um mundo prestes a morrer” (p. 7). Zweig era, porém, um idealista, que, como “quase todos os intelectuais do seu tipo, não acredita que um pintor de tabuletas, de passado duvidoso e obscuro, e um professor primário pudessem chegar a ocupar algum dia os postos de governação na ‘Kulta’ Alemanha (...)” (*ibidem*). Por essa razão, Ramos de Almeida conclui que, sendo Zweig um homem inteligente, sério, talentoso, de boa vontade e boa fé, (...) não soube interpretar e compreender a sua época (...), culminando no trágico suicídio no exílio brasileiro.

No nº 21, a 28 de setembro, numa secção intitulada *Notícias da França*, relatam-se as palavras do Ministro dos Negócios Estrangeiros polaco sobre a literatura daquele país, que este designa como “publicizstyka”, “palavra polaca que significa jornalismo, mas sem nenhum sentido pejorativo, pelo contrário” (p. 6). Traduz-la por “literatura de actualidade”, fazendo jus às necessidades de um novo leitor,

das camadas operárias e camponesas, a quem a arte pela arte nada dirá, para além da adequação aos propósitos testemunhais dos autores polacos sobreviventes ao “fogo crematório”, que o conseguem executar apenas através da reportagem: “Ora, temas de Ésquilo e de Sófocles não se podem dar por meio de reportagens” (*ibidem*).

Igualmente da França regressa no final do ano Alves Redol (1911-1969), após uma estada de cerca de um mês. Numa entrevista publicada no nº 36, de 11 de janeiro de 1947, Redol anuncia a publicação para breve de uma reportagem intitulada *A França – da Resistência à Renascença*, que acabará por ver a luz do dia em fascículos publicados na Editorial Inquérito ao longo de 1948, e coligido em volume único em 1949.<sup>126</sup> Alves Redol levava consigo apenas algumas obras suas e o objetivo de proferir uma conferência, em local e circunstância não indicados, sob o tema “O romance do Tejo”. Enceta contactos com intelectuais interessados na atividade cultural portuguesa e espanhola, chegando a acordo para organizar uma antologia a traduzir para língua francesa de autores portugueses modernos como Miguel Torga, Casais Monteiro, Armindo Rodrigues, José Gomes Ferreira, Mário Dionísio ou Eugénio de Andrade, poetas “que ocupem no nosso meio, uma posição de combate que reflita as angústias, as ansiedades do nosso tempo” (*Vértice*, nº 36, 11 de janeiro 1947, p. 11), rematando, após negar qualquer animosidade ou menosprezo face a outros, que quer “revelar no estrangeiro os poetas portugueses *activos*”. Redol contacta em Paris com duas figuras que destaca ao longo da entrevista e que aqui já encontramos: Boris Taslitsky e Louis Aragon. O primeiro “conhecido em Portugal através da reprodução dum quadro que Mundo Literário publicou”; o segundo o “protótipo do artista conscientemente activo”, com quem, tal como fizera Jorge Semprún, troca impressões sobre o romance contemporâneo, e a quem oferece dois romances seus (*ibidem*). Redol regressa entusiasmado com a vitalidade artística e intelectual do imediato pós-guerra francês. O contacto direto com um sobrevivente dos campos de concentração como Taslitsky, assim como a visita a prisões francesas recentemente sob ordens alemãs, onde várias das tipologias de vítimas da perseguição nazi estiveram encarceradas, levantam questões sobre que mediação podemos encontrar nesta extensa reportagem, que terá um impacto mediático substancial neste momento cronológico, mas também no futuro, inclusive na obra do próprio.

---

<sup>126</sup> Debruçamo-nos sobre esta obra na parte seguinte. Embora a Editorial Inquérito tenha publicado os primeiros dois fascículos, sabemos que, por uma zanga entre Redol e o editor Eduardo Salgueiro, a edição dos restantes ficou sob responsabilidade do próprio escritor (*cf.* Pereira, 2013: 58). A versão com que trabalhamos, edição integral da obra, embora apresente na capa o nome da Editorial Inquérito, indica no fim que foi publicada através da Edições Cosmos, em Lisboa.



## 1.4 Reportagens na Europa: Alves Redol, Carlos Ferrão

### 1.4.1 *A França – Da Resistência à Renascença*

Num dado momento do romance *Podem Chamar-me Eurídice*, publicado no final de 1964 por Orlando da Costa (1929-2006), imediatamente proibido de circular pela PIDE, as figuras centrais Cândida-Eurídice e Cesário recordam a noite em que se conheceram, no meio da agitação estudantil coimbrã antifascista de início da década de 1960:

- Dançámos!

- Dancei! – corrigiu ela. Fez uma pausa e acrescentou: - Era a dança da sorte... Vendiam rifas... comprámos uns cartões numerados e sorteavam já não sei o quê...

- Já não te lembras? – perguntou Cesário. – Eu até me lembro dos números dos nossos cartões... E sabes o que sortearam nessa noite?

Era como se tivessem esquecido um do outro, enlaçados ainda, pausados e envoltos no compasso da mesma música.

- Não te lembras? – insistiu ele, - *A França* de Alves Redol... e uma garrafa de vinho do Porto Cálem.

(Costa, 1985: 96)

A inclusão de *A França* como ícone de uma geração mostra até que ponto, para certa intelectualidade portuguesa, a figura de Alves Redol e esta recolha extensa de uma implicação intelectual preponderante na reconstrução de um país após a derrota do fascismo, compõem um parêntesis utópico na já longa duração da ditadura salazarista nos anos 1960. Desta reportagem emana a nostalgia de um tempo em que o futuro ainda estava em aberto, o recente fim da guerra em processo de cicatrização, e a resistência política contra o regime do Estado Novo em aparente expansão.

Quando Redol visita a França pela primeira vez em 1946, é já um nome incontornável no espaço público português. Após as primeiras obras – embrionárias do neorrealismo português –, com ação situada primordialmente nas margens do Tejo, Redol interessa-se por uma outra região – a do Douro. Nesse mesmo ano publicara *Porto Manso*, baseado nas suas observações da atividade dos arrais que transportavam vinho do Porto nos barcos rebelos, e na viragem da década de 1940 para a seguinte publica um tríptico de romances com temática igualmente duriense, o chamado *Ciclo Port-Wine*: *Horizonte Cerrado* (1949), *Os Homens e as Sombras* (1951) e *Vindima de Sangue* (1953). No hiato entre as duas fases, surge em 1948, em fascículos, *A França – Da Resistência à Renascença*, no mesmo ano em que participa no Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz em Wrocław / Breslau, na Polónia,

onde terá contacto com grande parte dos mais influentes intelectuais europeus seus contemporâneos, e onde, como diria o compositor Fernando Lopes Graça, um dos membros da delegação portuguesa no Congresso,<sup>127</sup> pudera observar pelos próprios olhos “uma cidade destruída pelos nazis” (*apud* Madeira, 1996: 273). A escassos 192 km de distância de Breslau, Auschwitz é visitado por alguns participantes do congresso, pelo que é possível que Redol também o tivesse feito ou recolhido os relatos dos seus pares.

Na prática, Redol dá continuidade ao número especial da revista *Vértice* de dezembro de 1946, dedicado em exclusivo à França, e no qual os neorrealistas portugueses celebram entusiasticamente a vitória da democracia e da liberdade naquele país, através dos seus intelectuais, nomeadamente os escritores e os artistas plásticos, como observámos com Joaquim Namorado. O resultado, na sua versão integral, é um volume assinalável de quase 600 páginas, com um estudo multidisciplinar sobre o país que, como já notámos, ainda é uma referência incontornável dos intelectuais portugueses na primeira metade do século XX. O livro resulta do apoio (ou “patrocínio moral”, como se lê em nota inicial da publicação) do Departamento das Relações Culturais do Ministério dos Negócios Estrangeiros e da União Nacional dos Intelectuais da França, e o seu propósito primeiro é a exaltação da Resistência francesa ao fascismo invasor. No prefácio, Redol admite que a sua abordagem original era literária, de modo a dar uma breve panorâmica dos problemas colocados aos intelectuais franceses durante a ocupação. Após o contacto direto com a realidade do país, dá-se, porém, uma reconfiguração:

E por isso escrevi este livro sem propósitos literários, julgando que cumpria um dever humano e um dever nacional. O dever nacional estava no exemplo dado por outra gente que, rodeada de todas as angústias, perdida no meio de destruições sem conta, tolhida pelo espanto de massacres feitos na sua própria carne, ainda tinha esperança na sua condição e no seu futuro, para se entregar às mais árduas fainas de uma redenção que muitos outros continuavam a tentar diminuir ou a pretender esmagar. (Redol, 1949: 14)

Reencontramos, na prática, a reprodução da memória exemplar, aqui alargada a todos os intelectuais empenhados em resistir pela sua pátria e o seu povo, tal como o entendiam, face às atrocidades nazis. No entanto, este propósito entrecruza-se com um amplo estudo cultural do país, nas vertentes económica, etnográfica, demográfica e política. Incluem-se dezenas de figuras e ilustrações, que vão desde esquemas explicativos dos *trusts* franco-alemães responsáveis pela ascensão do nazismo e colaboracionismo de Vichy, a trajes folclóricos de regiões como o País Basco ou a Bretanha, retratos

---

<sup>127</sup> Dessa delegação faziam parte Alves Redol, Fernando Lopes Graça, o médico e pedagogo João Santos e o físico Manuel Valadares (*cf.* Madeira, 1996: 273).

de políticos, poetas, monumentos, paisagens, homens e mulheres em ambientes laborais como minas ou fábricas.

A nossa análise versa sobre um capítulo específico, cujo escrutínio demonstra que o sofrimento da Resistência e a perseguição e extermínio dos judeus surgem de forma indiscriminada, como se aferirá do título “O Calvário da Resistência”. O capítulo subdivide-se em quatro partes temáticas: as prisões, os campos de concentração, os fuzilamentos e os massacres. A primeira parte servirá de inspiração para o romance *A Barca dos Sete Lemes*, publicado em 1958 (cf. cap. 2.1.2.), e apresenta extensas transcrições de nomes, gritos de desespero e de esperança, recolhidos das paredes nas celas das prisões de Fresnes e Santé, exemplos do “capítulo emotivo e sublime desse tempo em que os heróis estavam encarcerados” (Redol, 1949: 290). Redol escreve que as prisões são o “preâmbulo de crimes maiores – dos muros de fuzilamento, dos campos de concentração, dos massacres colectivos” (*ibidem*), e é de todos estes que tratam respetivamente as restantes partes.

A descrição dos campos de concentração surge pela voz de vários sobreviventes franceses com relevância pública, dando continuidade ao critério adotado pela imprensa em 1945 e 1946, que consistia em enaltecer o capital intelectual dos testemunhos do sistema concentracionário. Redol destaca, em primeiro lugar, o capital político de Marie-Claude Vaillant Couturier, ativista do Partido Comunista Francês, que testemunha em Nuremberga e é citada diretamente com longas transcrições nesta parte da reportagem. Marie-Claude Couturier era membro da Fédération Nationale des Deportés et Internés Résistants et Patriotes, fundada em outubro de 1945 de forma a unir os sobreviventes dos campos e prisões nazis na exposição das atrocidades sofridas durante a ocupação. Fotojornalista e conhecedora do regime nazi desde o seu início, onde estivera em 1933, publica um relatório sobre os campos de Oranienburg e Dachau ainda em 1945. Detida pelas polícias sob ordens de Philippe Pétain em 1942, passará pela prisão de Santé, pelo campo de Compiègne, e antes de ser colocada no campo feminino de Ravensbrück, permanecerá em Auschwitz durante 18 meses, testemunhando o extermínio de judeus e ciganos, aqui transcrito por Alves Redol:

Das 1200 judias que vieram para o campo com Marie-Claude Vaillant-Couturier 1075 foram remetidas imediatamente às câmaras de gás e das 125 que ficaram um mês depois já nenhuma existia. Ela contou ao tribunal o caso de uma família de Paris composta de 9 pessoas que ficou reduzida a uma, mal entraram no campo, pois a mãe e sete irmãos foram passados imediatamente à câmara de gás.

Quando a câmara acabava o seu trabalho, uma equipa ia arrancar os dentes de ouro e as dentaduras postiças. Depois ainda, quando os corpos estavam reduzidos a cinzas, passavam-nos por uma peneira especial a fim de recuperarem algum ouro.

Havia no campo oito fornos crematórios. Como em 1944 já não chegassem, os S.S. faziam os detidos abrir grandes fossas e deitavam-lhes dentro ramos encharcados de gasolina a que depois deitavam fogo. Depois da chegada de um transporte viam-se sair grandes chamas dos fornos crematórios e o céu abraçar-se [sic] com as fogueiras das fossas abertas. Uma noite no campo, ouviram-se gritos lancinantes de crianças. Soube-se no dia seguinte que por falta de gás, essas crianças tinham sido lançadas vivas dentro das fogueiras.

Marie-Claude contou ainda como todo um campo de ciganos apanhados em todos os países da Europa ocupada, incluindo os que viviam na Alemanha, foi enviado à câmara de gás. (Redol, 1949: 295-296)

Todo o capítulo é pontuado com fotografias de prisioneiros franceses e quadros de Boris Taslitsky, inclusive “O Pequeno Campo de Buchenwald”, publicado na capa do *Mundo Literário*. Como epígrafe da secção sobre os campos de concentração surgem, novamente, excertos de poemas dos dois nomes cruciais para a Resistência francesa no culminar da guerra: Paul Éluard e Louis Aragon. Curiosamente, o parágrafo introdutório poderia utilizar-se ainda nos dias de hoje, no seu tom de dever de memória:

Esqueceram já os lugares de muitas batalhas desta guerra infernal entre o homem e as trevas. Todos os dias a nossa memória é chamada para outros nomes, outros acontecimentos, outras emoções. Mas ainda não se esqueceram, e é preciso que não se esqueçam, essas palavras estranhas de Dachau, Buchenwald, Auchswitz [sic], Ravensbruck [sic], Charybde, Maidanek... [...] Nunca do corpo humano se fizeram objectos de arte com que se decoraram aposentos. «Abat-jours» feitos de pele humana, cabeças mumificadas... Que ninguém esqueça!... Que nunca mais se esqueça!... (Redol, 1949: 290-291)

Como se pôde aduzir do testemunho de Marie-Claude Couturier, as vítimas judaicas eram obviamente identificadas como alvos preferenciais, mas o interesse maior reside, no imediato pós-guerra, em restaurar a normalidade democrática nos países ocupados como a França, o que, no caso de Redol, levava à vontade clara de utilizar o modelo dos intelectuais franceses resistentes para uma libertação dos portugueses do regime de Salazar.<sup>128</sup> Tal intenção é claramente evidenciada na referência à trilogia “Trabalho, Pátria e Família”, advogada pelo “pseudo-governo francês”, que entregava todos estes

---

<sup>128</sup> Citam-se todos os nomes de mulheres e homens, de cientistas a professores, que passaram pelos campos, alguns sobreviventes, outros não: “Em Ravensbruck [sic] esteve também a professora do liceu de Lille, Lucienne Idoine, obrigada a trabalhar no carregamento dos caminhões que no domingo, 4 de Março de 1945, levaram para a câmara de gás 480 mulheres, muitas das quais ainda estavam vivas. Entre as cientistas, contavam-se além de muitas outras Hélène Solomon, a filha de Langevin, e Marie-Elise Nordmann, que foram destacadas para um trabalho especial – o de auxiliarem a preparação de uma tese a apresentar por uma alemã que, segundo testemunho da segunda, não tinha quaisquer condições para o fazer. Dos homens estiveram nesses campos os professores Sadron de Estrasburgo, Parisot de Nancy, Heim do Muséum, Prenant da Sorbonne, Florence de Lyon, e outros que não voltaram como Cartan, de Poitiers, Vlès, de Estrasburgo, Abraham, Bloch, Maspero, Brat, Halbeachs...” (Redol, 1949: 297-298).

patriotas, acusados de não o serem, aos alemães (*idem*, 297). Este propósito obliterava a especificidade judaica, resgatada pouco mais de uma década adiante, inclusive pelo próprio Alves Redol.

Os restantes testemunhos confirmam estas conclusões: o “professor Richet, da Academia de Medicina” (*idem*, 298), tal como é identificado, relata as deficiências e desequilíbrios alimentares da estância no campo de Buchenwald, das doenças associadas, e do estado psicológico de companheiros que “guardavam junto deles os cadáveres dos companheiros para, durante alguns dias, receberem as suas rações”. O parágrafo culmina com um simples: “No bloco 55 viviam 2.500 judeus” (*idem*, 299). O “Doutor Inbona, chefe da clínica da Faculdade de Medicina de Paris”, relata que o impressionara sobremaneira o aspeto dos “doentes”,

principalmente nos blocos 57, 55 e 51, onde se encontrava a maioria dos judeus: entorpecimento, estupidez, ausência completa de reacções; era preciso bater em alguns deles para os obrigar a moverem-se ou mesmo a comer. A astenia física e psicológica era muito marcada entre eles. É certo que vinham de Auschwitz transferidos em condições terríveis: 1/3 de mortos durante a viagem. Todos os vinte metros se apanhava um cadáver e certos deles, moribundos, mas respirando ainda, eram atirados assim para o forno crematório. (*ibidem*)

Este relato refere-se às últimas semanas da guerra, no início de 1945, quando o campo de Buchenwald era espaço tanto dos prisioneiros anteriores, na sua maioria políticos, e dos judeus que, em grande número, eram deslocados, nas chamadas ‘marchas da morte’, dos campos nas áreas ocupadas da Polónia sob pressão da aproximação soviética.

O último relato é do “professor Waitz, da Faculdade de Estrasburgo” (*ibidem*), que vivera em Auschwitz e apresenta o processo de chegada, seleção e extermínio naquele complexo de campos, sem em nenhum momento ser referida a clara maioria judaica que compunha as vítimas referidas:

Falando dos mortos no campo, o Professor Waitz contou que cerca de quatro milhões e meio de deportados tinha chegado a Auschwitz e que só 230.000 [*sic*] no máximo tinham sido matriculados. Os restantes haviam passado imediatamente às câmaras de gás e às casas por onde se entrava pela porta e se saía pela chaminé. Dessas 230.000 só uns 10 a 15.000 tinham conseguido sobreviver. (*idem*, 301)

Antes de proceder ao capítulo dos fuzilamentos em território francês, Alves Redol transcreve versos de Louis Aragon, que “os sentiu também e interpretou nessa poesia dramática que a resistência conheceu, sob o pseudónimo de François la Colère” (*idem*, 301-302), demonstrando como Auschwitz, muito antes de se tornar abreviatura-padrão do extermínio dos judeus, é um memorial da Resistência durante a guerra:

Auschwitz, Auschwitz, ó sílabas sangrentas,  
Aqui se vive, aqui se morre a fogo lento.  
Chama-se a isto execução compassada,  
Uma parte dos nossos corações lá pereceu aos poucos.<sup>129</sup>

#### 1.4.2 *O Drama de Nuremberg*

A relativa dispersão do extermínio dos judeus é uma característica semelhante deste retrato historiográfico feito pelo jornalista Carlos Ferrão (1898-1979), cujas reportagens de guerra já encontramos nas páginas do *Mundo Gráfico* e do *Diário de Lisboa*, e cujo sucesso de vendas com *Como a Alemanha Perdeu a Guerra* já havíamos referido. Em *O Drama de Nuremberg*, o reconhecido jornalista acompanha *in loco* o julgamento dos 24 criminosos de guerra nazis por um tribunal internacional, redigindo e publicando rapidamente um ensaio histórico que se reconhece, no prefácio autógrafa, enquanto “esclarecimento de contemporâneos e prevenção de vindouros” (Ferrão, 1946: xvi). Ferrão admite que a revolução iniciada vinte e seis anos antes “na sala rumorejante de uma cervejaria de Munich” (*idem*, vii) tem ainda contornos desconhecidos. O esquema de organização do processo pretende incorporar este exemplo na linha de marcos históricos como a Magna Carta, o Habeas Corpus e a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789. Neste sentido, os princípios jurídicos e morais advindos de Nuremberga enriquecem sobretudo o Direito Penal Internacional e, num sentido mais amplo, o direito moderno das nações, introduzindo “a noção fundamental do Estado criminoso” (Ferrão, 1946: ix).

O prefácio enumera três objeções fundamentais levantadas pela criação de uma jurisdição internacional para julgamento destes crimes e dos criminosos de guerra, que Ferrão admite serem “largamente espalhadas pelos cuidados de uma propaganda interessada” (*idem*, x): tratava-se, em primeiro lugar, de um julgamento político desprovido de base legal ou fundamento jurídico; em segundo lugar, os vencedores não poderiam arrogar-se o privilégio de julgar os vencidos; e em terceiro, a aplicação de penas sem regra jurídica prévia que estabelecesse a sua natureza, violaria o princípio universal de que não há pena sem lei. Carlos Ferrão rebate de forma minuciosa cada um dos argumentos, concluindo que, “[a]cima (...) das polémicas estéreis e dos argumentos contraditórios”, trata-se, neste julgamento,

---

<sup>129</sup> Intuímos que a tradução seja do próprio Alves Redol.

de definir para o futuro “o primado da Justiça sobre a Força, da Lei sobre o Arbitrio, da regra sobre a improvisação, do juízo seguro sobre a paixão desordenada” (*idem*, xv).

Por esta razão, o volume inicia com “A comédia de Leipzig”, tal como a imprensa alemã se referira na década de 1920 ao julgamento dos crimes da Primeira Guerra Mundial, que tiveram lugar naquela cidade entre 1921 e 1927. Nuremberga constitui uma correção do erro cometido no pós-Primeira Guerra, uma percepção generalizada tal como se lê em variados artigos de opinião e crítica literária e cultural da época. Em primeiro lugar, porque há uma repetição de crimes, mas sobretudo porque a sua proporção e falta de escrúpulos associada “não encontrava precedente paralelo na história” (*idem*, 72). Ferrão elenca-os detalhadamente:

Servidos pela rapidez e pela perfeição da moderna técnica de agressão esses crimes multiplicaram-se e estenderam a todos os países envolvidos no conflito as suas depredações e horrores: maus tratamentos a prisioneiros e frequentemente a sua liquidação premeditada; bombardeamentos sistemáticos de cidades sem defesa e das respectivas populações (Varsóvia, Roterdão, Belgrado, Manila); fuzilamento de reféns; destruição de povoações e das respectivas populações a título de represálias (Lidice, Oradour); assassinio em massa de mulheres e crianças; massacres de populações inteiras (judeus, polacos, alsacianos); campos de concentração com fornos crematórios e câmaras de gás; campos de extermínio pela fome, pelas epidemias e pelo frio; execução de prisioneiros como represália pela execução de membros das quintas colunas; execução dos elementos mais activos dos movimentos de resistência nacional nos diversos países ocupados; emprego de prisioneiros de guerra nas indústria e na agricultura alemãs e instituição nos países ocupados do regime de trabalho obrigatório; uso de prisioneiros de guerra e deportados políticos como cobaias das mais estranhas experiências médicas; preparação de gerações inteiras para a prática de represálias sistemáticas contra populações inofensivas e inermes. (*idem*. 72-73)

No capítulo seguinte descreve-se a empreitada conspirativa do grupo de 24 dirigentes nazis visados pelo libelo acusatório de agosto de 1945, acordado pelos juizes Robert Jackson (EUA), Hartlay Shawcross (GB), François de Methon (França) e Rudenko (URSS). Ferrão apresenta, em oito pontos, a forma como a conspiração nazi tomou o poder absoluto na Alemanha, incluindo, no ponto relativo ao domínio político, a política racial antijudaica, tal como os documentos coligidos comprovavam desde já. Os nazis propunham-se perseguir implacavelmente os judeus “com o fim confessado de os exterminarem completamente” (*idem*, 111). Este fim implicava a adoção de uma doutrina oficial ancorada em medidas legais, tal como demonstrado nos documentos recolhidos como prova de acusação nos quais figuravam depoimentos de personalidades como Alfred Rosenberg, Robert Ley ou Julius Streicher, aqui devidamente transcritos. Vejamos o exemplo de Ley, chefe da influente *Deutsche Arbeitsfront* (DAF), substituta dos sindicatos suprimidos desde a vigência do III Reich:

Juramos que não abandonaremos a luta contra os judeus até que o último seja exterminado. Não basta apenas separar o judeu do resto da humanidade. É indispensável matá-lo. [...] A segunda arma secreta dos alemães é o anti-semitismo. Se a Alemanha prosseguir na realização da sua política actual todas as outras nações serão obrigadas a seguir o seu exemplo. (*ibidem*)

Este “plano de acção” contemplava “a perda de todos os direitos civis, a deportação, o trabalho forçado, a fome, o assassinio, a deportação em massa, numa palavra, a escravidão nas suas modalidades mais afrontosas” (*idem*, 112). As consequências tinham sido o extermínio efetivo da maior parte da população judaica que vivia no continente europeu, estimada, antes do conflito, em nove milhões e seiscentos mil indivíduos, podendo afirmar-se, após o extermínio de cinco milhões e setecentos, “que não subsistem vestígios apreciáveis da antiga população judaica na Europa” (*ibidem*). Seguem-se apreciações sobre as restrições da liberdade de expressão na Alemanha e a preparação psicológica das novas gerações para a guerra, e os últimos pontos da conspiração, respetivamente sobre o controlo da economia, o ataque à Polónia de 1 de setembro de 1939 e a “conflagração geral” daí decorrente. Neste último ponto, assinala-se a diferenciação tripartida dos crimes imputados aos acusados em: crimes contra a paz, crimes na condução da guerra, e crimes contra a humanidade. Estes últimos, segundo o libelo acusatório, elencar-se-iam da seguinte forma:

[A]ssassinios em massa, extermínio, sujeição, deportação e outros actos desumanos praticados pelos conspiradores nazis ou pelos seus agentes e de que foram vítimas as populações civis indefesas, antes, durante e depois da guerra, bem como as perseguições feitas pelos mesmos conspiradores, dentro e fora da Alemanha, por motivos políticos, raciais e religiosos. (*idem*, 126)

Repete-se a especificidade da perseguição aos judeus nos parágrafos seguintes, sempre entre informação sobre as perseguições e extermínio da população civil que se opunha politicamente ao nazismo. Ainda assim, o capítulo culmina com informação detalhada sobre o Holocausto: as execuções em massa de judeus em locais das áreas ocupadas como Kislovodsk (onde foram fuzilados de uma vez dois mil, e, de outra, seis mil e trezentos judeus), Linalyc, em Riga (sessenta mil judeus fuzilados de uma vez), Lutsk (vinte mil), Sarny (trinta e dois mil), Dniperptrovsk e Kove (sessenta mil judeus). Carlos Ferrão acrescenta ainda que “[t]odas as semanas (...) eram metidos nas câmaras de gás (...) milhares de judeus que assim encontravam uma morte horrível”; que os alemães, perante o avanço soviético, “preferiram matar os judeus a libertá-los”, organizando, para esse efeito, “campos de concentração” e “ghettos nos quais esses judeus eram exterminados sistematicamente”; e que, na retirada alemã da Jugoslávia, “foram assassinados mais de setenta mil judeus residentes naquele país” (*idem*, 128).



Bem mais adiante, e já após retrato completo dos acusados e relato do julgamento, escrutinam-se as “organizações criminosas” do regime nazi, que “envolvendo a responsabilidade de milhões de pessoas, ofereciam uma importância muito maior e um interesse muito mais sugestivo do que o caso dos vinte e quatro grandes criminosos de guerra considerados individualmente” (*idem*, 277). Entre estas estavam as SS (Secções de Segurança), que dão origem a um dos debates “mais dramáticos e impressionantes”, com duração de cerca de dez dias, especialmente pelo testemunho vivo de Oswald Pohl, responsável pela gestão da “política de extermínio” dirigida por Heinrich Himmler e seus colaboradores. De entre vários depoimentos, os mais impressionantes tinham sido os relativos às experiências científicas realizadas em Dachau, que incluíam informações sobre crânios e esqueletos organizados por um chefe dos serviços médicos, Dr. Brand, cuja correspondência trocada com responsáveis da Wehrmacht no Leste dava conta da ordem para preservação e envio dos crânios dos cadáveres resultantes do extermínio, para estudo científico na Universidade de Estrasburgo. Por outro lado, Pohl relatara também, para horror da audiência, que os despojos deixados pelos prisioneiros de guerra e dos campos de concentração eram guardados em caixas, tranquilamente abertas após um jantar à mesa do diretor do Banco do Reich, sendo observados em detalhe e classificados pelos comensais os bens confiscados para usufruto económico da Alemanha.

O epílogo deste extenso volume ensaístico sobre um momento tão definitivo para o recomeço da história europeia e americana a partir de 1946, resume a característica primordial de Nuremberga, em comparação com um outro momento, também ocupando o espaço cénico de um tribunal, como foi, em 1961, o julgamento de Adolf Eichmann: em 1945-46, o centro do processo jurídico foram os estados criminosos e a sua agressividade bélica. Daí a conclusão sobre o que estava verdadeiramente em causa:

Pelo que diz respeito aos membros das três organizações criminosas, cuja culpa foi reconhecida pelo Tribunal de Nuremberg, é aos governos signatários da Carta de Agosto de 1945 que compete decidir sobre as condições em que serão julgados, no caso de se ser resolvido dar cumprimento à sentença do Tribunal de Nuremberg, o mesmo devendo dizer-se em relação aos industriais indiciados durante o julgamento como responsáveis pelo crime de conspiração contra a paz. (*idem*, 327)

Cerca de década e meia mais tarde, jornalistas e correspondentes de todo o mundo acorreriam em massa a Jerusalém, “para assistir a um espectáculo tão sensacional como os processos de Nuremberga”, mas onde “a tragédia dos judeus seria o tema central do julgamento”, como descreve

Hannah Arendt na sua reportagem sobre o caso Eichmann (Arendt, 2003: 58).<sup>130</sup> Numa postura abertamente crítica face aos objetivos propostos por Israel para a condenação *a priori* de Adolf Eichmann, Arendt relata o desinteresse dos israelitas em aceitar um novo tribunal internacional, à luz de Nuremberga, já que, assim entendiam, teria sido a inexistência de uma especificidade judaica no julgamento dos crimes em 1945 que levava à ausência de uma assunção da Shoah. Este, por sua vez, havia tido em Adolf Eichmann uma das suas principais figuras, que, agora que fora capturado, teria de ser julgado em Israel por um tribunal judaico, a partir dos testemunhos dos sobreviventes.<sup>131</sup>

Assim, como bem demonstra o volume de grande circulação de Carlos Ferrão, assistimos em 1945-46, a uma inclusão dos crimes nazis numa visão monumental da história,<sup>132</sup> orientada para a ordenação moral dos crimes de guerra segundo organizações políticas e nacionais, enquanto que na viragem da década de 1950 para a seguinte, assistiremos à centralização da perspectiva das vítimas nessa monumentalidade histórica, originando uma “era do testemunho” (Wieviorka, 1998), vigente até hoje e nos mais variados contextos de crimes contra a humanidade, de que o Holocausto serve indelevelmente como modelo.

Assumindo esta visão monumental histórica dos crimes do nazismo, torna-se-nos mais fácil compreender a receção no espaço cultural português do imediato pós-guerra, e ainda antes dessa era do testemunho, da única intervenção pública recorrente de uma testemunha da perseguição nazi na Alemanha: Ilse Losa. De que forma se reveste a divulgação do Holocausto por uma refugiada judia alemã que se integrara nos círculos intelectuais do país de acolhimento?

---

<sup>130</sup> Em dezembro de 1961, simultaneamente ao culminar do julgamento de Eichmann, jornalistas e imprensa acorreriam igualmente a Berlim Ocidental – dividida apenas desde esse verão de Berlim-Leste – para ver a estreia mundial de *Judgment at Nuremberg* (1961), realizado por Stanley Kramer, primeiro filme de grande circulação sobre o processo, e que inclui imagens reais dos documentários filmados pelas tropas aliadas no final de guerra (cf. cap. 3.1).

<sup>131</sup> Hannah Arendt considera absurda a questão inicialmente colocada aos sobreviventes sobre por que razão não protestaram ou resistiram às ordens dos SS, utilizando para efeitos retóricos precisamente um relato de David Rousset – não judeu –, de 1947 (*Les Jours de Notre Mort*), que explicava que existiam “muitas coisas bastante piores do que a morte” (Arendt, 2003: 65), como as torturas como vingança por tentativas de rebelião de outros judeus.

<sup>132</sup> Veja-se o estudo de Shoshana Felman, que se baseia na dicotomia proposta por Friedrich Nietzsche em *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [Da utilidade e da desvantagem da História para a vida, 1874], entre a história monumental e a história crítica. Na sua análise extensa à reportagem sobre Adolf Eichmann, Felman advoga que a abordagem jurídico-filosófica de Hannah Arendt se encaixa na segunda definição (2000: 478 ss.). Sobre a preponderância das questões legais para a receção do Holocausto durante a década de 1960, veja-se o capítulo 3.

## 1.5 Histórias que ninguém conta: Ilse Losa

### 1.5.1 Considerações metaliterárias

Ilse Losa (1913-2006) é um caso único no panorama literário português. É incontornável colocá-la no campo da literatura, pois é nele que historiograficamente se lhe reconhece um papel preponderante. A crítica é unânime, porém, em lamentar o reducionismo da sua literatura ao género infantojuvenil, com prejuízo do seu papel como mediadora cultural entre duas culturas, por um lado, e como contista e romancista com créditos próprios, por outro. Acresce por sua vez a esta unanimidade alguma discrepância no recurso a aspetos biográficos de Losa enquanto elemento fundamental da apreciação hermenêutica da sua obra literária. É sobre este aspeto que nos debruçaremos brevemente, de forma a introduzir devidamente neste trabalho uma figura que atravessará frutiferamente as diferentes fases cronológicas aqui em análise.

Em primeiro lugar, urge regressar ao debate literário em curso. A opção de Ilse Losa pela escrita implica uma atribuição de sentido da sua obra, por parte dos seus pares, na *época* e no *lugar* em que se dá a sua estreia. A primeira é um pós-guerra cujos horrores eram conhecidos em detalhe, ainda que de forma caótica, e a que Ilse Losa escapara ao refugiar-se em Portugal; o segundo é o da escritora estrangeira – leia-se o género feminino com ênfase – que *ousa*, em sentido positivo e negativo, escrever na língua de chegada. Ilse Losa chega a Portugal em março de 1934, num barco procedente do porto de Hamburgo, cujo destino final era a América do Sul. Os traços físicos germânicos, segundo a ideológica nacional-socialista, haviam-lhe permitido escapar à Gestapo, que, após interrogatório sobre um comentário de Hitler numa carta, lhe dera alguns dias para o seu processo ser consultado devidamente. Chegara o momento de fuga para um lugar onde um tio e um irmão já se encontravam: a cidade do Porto.<sup>133</sup>

A integração é rápida: o casamento com o arquiteto Arménio Taveira Losa celebra-se no ano seguinte. Ilse Lieblich, nascida a 20 de março de 1913 perto de Osnabrück, na Alemanha, adquire com 21 anos o apelido do marido e a nacionalidade portuguesa. As filhas Alexandra e Margarida nascem respetivamente em 1938 e 1943. No final da guerra, Ilse Losa conta onze anos a viver no país onde se estabeleceu, aprendendo o idioma desde uma fase muito inicial na convivência com o círculo de intelectuais portuenses que conhece através do marido, e pela mão do jovem crítico literário Óscar Lopes

---

<sup>133</sup> Todos os dados biográficos são retirados dos artigos e obras dos citados nas páginas seguintes, com predileção pela biografia publicada por Ramiro Teixeira em 2009, que inclui correspondência de vários anos com a própria, e que se baseia em grande parte em manuscritos de Ilse Losa que a própria lhe cedera com o propósito de publicação no âmbito desta obra, e na qual são expostos em apêndice (cf. Teixeira, 2009).

(1917-2013), com quem trava amizade após abrir um *Kindergarten* segundo o modelo alemão – gesto pioneiro no Porto de então –, no qual este inscreve o seu filho Sérgio, de três anos e com dificuldades de aprendizagem. Óscar Lopes tem um papel fundamental na integração linguística no país de chegada: Ilse recusa-se a falar a língua alemã com as filhas e, por sugestão de um médico português que a acompanha na terapia para as depressões constantes que a acompanhavam, enceta uma escrita catártica sobre a sua infância. Ao confrontar-se com os apontamentos em português rudimentar que a paciente lhe entrega, a cura sugerida pelo médico é clara: “Você vai ter de escrever um livro a narrar a sua vida!” (Teixeira, 2009: 11). Nasceria então *O Mundo em que Vivi*, romance publicado pela editora Marânus em 1949, sob orientação do mestre Óscar Lopes, tido como princípio da sua carreira na escrita em português, ainda que esta seja a única língua em que Losa escreve, retirando sentido à classificação da sua obra como Literatura de Exílio (*Exilliteratur*) ou Literatura de Migração (*Migrationsliteratur*), no âmbito dos estudos de Literatura Alemã (cf. Grossegasse, 2017: 46).<sup>134</sup>

A avaliação da escrita de Ilse Losa far-se-á, portanto, em grande medida, pela aferição do grau de conseguimento da narração de uma “angústia de desenraizamento ou de transplantação”, a partir “[d]as palavras sempre ambíguas em que a escritora se exprime”, como aduzia o leitor atento João Gaspar Simões num artigo em 1965 (2001: 187-190). Gaspar Simões é, aliás, lembra Ramiro Teixeira, um dos poucos que se atem ao estilo de Ilse Losa, prescindindo do “biografismo primário” (Santos, 1991: 11) com que vários críticos recebem *O Mundo em que Vivi* em 1949 (assim como grande parte da sua obra daí para a frente) de forma “patrioteira”, seduzidos “pelo facto de a autora se apresentar na condição de refugiada e de perseguida pelo nazismo”, uma alemã que “inicia a sua carreira de escritora em língua portuguesa”, e, por fim, uma judia, útil para uma denúncia da ditadura e do fascismo, do qual a própria houvera sido vítima (cf. Teixeira, 2009: 36).<sup>135</sup> Que Ilse Losa juridicamente já não fosse alemã, nem se identificasse por convicção religiosa com o judaísmo, era indiferente perante a funcionalização da experiência de exílio da autora para os fins políticos e estético-literários mais importantes da segunda metade da década de 1940 em Portugal (cf. cap. 2.1.3).

Ilse Losa lutará ativamente pela democracia lado a lado com muitos dos neorealistas (cf. Marques, 2009: 76-87), mas do ponto de vista literário permanece praticamente desde a primeira hora

---

<sup>134</sup> Veja-se a compilação de bibliografia crítica neste sentido por Ana Isabel Marques (2009: 6-9).

<sup>135</sup> São, portanto, e já o dizia João Gaspar Simões na recensão referida *supra*, aspetos pragmáticos que justificam esse “perigoso ato de despojamento” que constitui a renúncia à escrita na própria língua: razões políticas ou comerciais. Ilse Losa estaria, segundo o crítico, numa posição desfavorável nesta opção, relativamente a outros exemplos de exilados em situação similar, como Joseph Conrad ou Arthur Koestler, já que “por desgraça nossa, [é o português] entre todas as línguas do mundo uma das que menos compensações dão a quem a cultiva, visto haver tão pouca gente que leia os livros que os portugueses escrevem” (Simões, 2004a: 186).

secundária, senão mesmo inexistente, a atenção ao “drama íntimo da escritora” (Teixeira, 2009: 36). Ramiro Teixeira adianta, aliás, que uma das poucas críticas que não se dão ao aproveitamento político é a de um “articulista do *Diário de Lisboa*”, que, não obstante, prevê, pela sensibilidade da obra, o “êxito junto do público feminino” (Teixeira, 2009: 50). Procede, no entanto, a definir como suporte da sua metodologia mais os aspetos “memorialistas explanados na sua escrita e nas suas confissões, do que propriamente os ficcionais” (*idem*, 51).

Esta distinção categórica entre *memória* e *ficção* apresenta, na verdade, uma dificuldade comum à dos relatos de sobreviventes do Holocausto.<sup>136</sup> Ana Isabel Marques, cujas teses de mestrado e doutoramento versam exclusivamente sobre a obra losiana, postula a continuidade diegética da tríade romanesca iniciada com *O Mundo em que Vivi* (1949), e continuada em *Rio sem Ponte* (1952) e *Sob Céus Estranhos* (1962), como uma projeção identitária da autora (*cf.* Marques, 2019: 50; extensivamente em 2001). Marques encara a produção narrativa de Ilse Losa como “ficcionalização do [seu] percurso biográfico (...) dada a proximidade flagrante entre os planos da realidade e da ficção” (2019: 50). Assim, *O Mundo em que Vivi* seria espelho da infância, *Rio sem Ponte* da adolescência, e *Sob Céus Estranhos* da vida adulta de Ilse Losa. Esta é uma perspetiva corroborada por Gerd Hammer (2019), que, atendo-se ao processo psiquiátrico que dá origem à escrita terapêutica de Losa, assume, não só na tríade romanesca aludida, mas num conjunto diverso da sua obra, ser reconhecível uma vontade de “auto-certificação” [*Selbstvergewisserung*] de uma refugiada em processo de integração no país de acolhimento, culturalmente diverso do seu. Hammer considera que aquela trilogia encerra este processo, definindo assim o seu lugar na sociedade portuguesa, mas destaca que a “típica perspetiva externa” de Losa sobre o país (*den für sie so typischen Blick von außen*, *idem*, 69) perpassa sobretudo a sua literatura infantojuvenil e as crónicas, géneros em que se especializa, encerrado o tríptico romanesco (*idem*, 75).

Ana Isabel Marques sugere igualmente uma projeção identitária de Ilse Losa na sua atividade de tradutora, debruçando-se, em especial na sua tese de doutoramento, sobre “dimensões identitárias da importação cultural” (Marques, 2009: 174 ss.), a partir do exemplo do conto *Der Ausflug der toten Mädchen*, de Anna Seghers, que Ilse Losa traduz como *O Passeio das Raparigas Mortas*, em 1954 (*cf.* cap. 2.2.3). Abordando a obra de Ilse Losa a partir dos fundamentos teóricos da interculturalidade e da escrita como “estruturação identitária”, Marques alude ao prefácio de Ilse Losa a esta tradução, explicando o interesse de Losa por Seghers e por este conto através da semelhança biográfica na experiência da alteridade (Seghers no México, Losa em Portugal), procurando uma equivalência no

---

<sup>136</sup> Para além dos aspetos já dissecados no capítulo 1.2.2, relativo à literatura do Holocausto de um modo geral.

polissistema cultural de chegada ao perfil histórico-literário de Anna Seghers, nomeadamente na inscrição que faz da escritora alemã no “neorrealismo”, termo estranho à periodização literária alemã (*idem*, 233-240).<sup>137</sup>

Ambos, Marques e Hammer, ressaltam a precariedade dos conceitos de identidade, pátria e alteridade, o segundo em especial na crítica que faz ao estudo de Adriana Nunes (1999), ao qual este aponta alguns simplismos metodológicos pouco produtivos para uma leitura eficaz sobre a obra de Ilse Losa. Ainda assim, observa-se em todas estas leituras uma lente intercultural, a nosso ver demasiado confiante numa *apriorização* de categorias identitárias binárias, certamente justificadas, inclusive por declarações pessoais de Ilse Losa, mas cuja transfiguração literária nos convoca a uma revisão.

Um dos reducionismos da ordenação histórico-literária de Ilse Losa reconhecida unanimemente é precisamente a da rotulação como autora de literatura infantojuvenil, de que *O Mundo em que Vivi* é desde logo o exemplo mais premente.<sup>138</sup> Em primeiro lugar, é relevante que o título e perspectiva narrativa iniciais do romance fossem outros: *O Mundo de Rosa L.*, escrito na terceira pessoa (*cf.* Teixeira, 2009: 51); para além disso, o título remático “romance” é apresentado apenas na terceira edição, de 1964, e com várias modificações de natureza estilística e formal (*cf.* Grossegese, 2015). A primeira edição é, portanto, fortemente moldada pelas condições contextuais de tempo e espaço em que surge, suscitando um questionamento sistémico, dentro da sua restante obra daquele momento histórico, de aspetos que ultrapassam o genológico – a tríade de romances autobiográficos – e o intercultural – a experiência de alteridade da autora, enquanto escritora em língua portuguesa e cidadã do país de exílio. Ramiro Teixeira vê, na interferência de “terceiros” no sentido desta mudança de perspectiva narrativa para a primeira pessoa em *O Mundo em que Vivi*, uma decisão “acertada”, já que acentua o carácter autobiográfico da obra (Teixeira, 2009: 51). Em contraste, Orlando Grossegese (2015), no âmbito da sua teoria autonecrográfica (*idem*, 2001), reconhece, na adoção da focalização interna, um renascimento discursivo das memórias da infância, materializado na perspectiva póstuma da figura da criança que morre com a fuga do espaço onde se desenvolveu – agora adulta, num outro país, com um estatuto diferente (não mais judia, mas alemã/portuguesa), e articulando-se em português, uma língua que não é a sua (que é o alemão, a das memórias de infância). Assim, o caso de *O Mundo em que Vivi* seria o

---

<sup>137</sup> Este é um aspeto que Mário Dionísio já deixara claro na recensão à obra em 1945 (*cf.* cap. 1.3.1).

<sup>138</sup> A obra faz parte da lista de recomendações do Plano Nacional de Leitura para o 8º ano de escolaridade. Não é irrelevante que uma das obras teóricas seminais da interculturalidade nos estudos alemães articule teoria literária e pedagogia da literatura, exemplificada na exegese de textos literários de migrantes [*Migrationsliteratur*] (*cf.* Röscher, 1992). Nas páginas seguintes revemos essa perspectiva, estabelecendo propostas de leitura eminentemente semiótico-comunicacionais. Para tal preservamos a separação conceptual tripartida entre as categorias *real*, *fictício* e *imaginário*, tal como a entende Wolfgang Iser (1993: 1-21), por um lado, e a do *autor textual vs empírico, narrador e leitor*, como aduzida por Helena Buescu (1998: 16-28), por outro.

da experiência pré-literária de uma instância narrativa em processo de construção identitária *na* escrita. Leitor e instância autoral ocupam, portanto, uma posição equivalente de espectador da morte alheia e respetivo contraponto: o do nascimento. Daí a importância das autocorreções linguísticas, e reformulações semióticas e formais deste romance ao longo das suas sucessivas edições (cf. Bergmeier, 2003).<sup>139</sup> A vida de Rose Frankfurter, protagonista de *O Mundo em que Vivi*, configura uma autoficção *pré-póstuma* da experiência da morte, que, por sua vez, permite um *auto(re)nascimento* incorporado numa voz narrativa que fala desde o lado de lá do túmulo (*voice-beyond-the-grave*, Paul de Man *apud* Grossegesse, 2001: 101). Grossegesse sublinha este ponto de vista comparando este momento autonecrográfico com o extremo oposto da tríade romanesca, o romance *Sob Céus Estranhos* (publicado em 1962, com ação principal em 1948), cuja figura central – desta vez masculina – se nomeia em desdobramento identitário (Josef/José Berger), e cujos eventos são narrados maioritariamente em focalização externa. O romance apresenta intercircularidade narrativa, iniciando-se e culminando com o evento-chave do nascimento do filho que terá com a esposa portuguesa, Teresa. A caminho do hospital, José Berger rememora o seu próprio processo de renascimento – note-se a conversão do nome – enquanto alemão judeu refugiado em Portugal, que se concretizará totalmente através do nascimento do filho, cujo nome, por sua vez, é o centro deste momento autorreflexivo da personagem, que culmina numa abstração existencial sobre a precariedade das chegadas:

Abriu a janela. A chuva lavava o ar. O céu cobria-se dum cinzento suavemente azulado, rematado no horizonte por uma faixa rósea. Era difícil adivinhar se o tempo se manteria bom. «Um filho é continuação. Ou chegada? Procura chegar, José! Procurei chegar, Nils, procurei deveras. Mas sabes tu o que quer dizer chegar? O amor a outros seres, a continuação em outros seres, a ilusão de segurança e de estabilidade ou somente uma estação intermédia na eterna fuga do homem? Não sei, não sei...». (Losa, 1987: 182)

Face à crítica absolutamente favorável de João Gaspar Simões a este romance, a autora confessa, em correspondência com o próprio, ter a sua primeira e tão ansiada vitória *na escrita*:

Devo confessar-lhe hoje que a sua dúvida, manifesta mais aberta – ou mais veladamente em algumas críticas que dedicou aos meus livros anteriores ao «Sob Céus Estranhos» de se eu seria ou não capaz de descrever ambientes portugueses ou de levantar figuras portuguesas, tem sido para mim [...], ao longo de

---

<sup>139</sup> No seu estudo sobre Ilse Losa (2003), Bergmeier centra-se em aspetos de tradução e da natureza gráfica das edições subsequentes de *O Mundo em que Vivi*, e que nos interessam precisamente por contemplar dados peritextuais indicativos de variáveis extradieéticas importantes no desenvolvimento de Ilse Losa como intelectual integrada no campo literário português. Assim, a capa da primeira edição do romance expõe um retrato feminino pela pintora Gretchen Wohlwill, uma outra refugiada alemã em Portugal, e com quem Ilse Losa teve contacto frutífero até ao regresso de Wohlwill para a Alemanha em 1952. Vejam-se, a este propósito, os textos de Fernando Clara e Teresa Martins de Oliveira no mesmo volume (2019).

muitos anos, motivo de desgosto, e de, ao mesmo tempo, estímulo. Ao ler agora a sua crítica em que me felicita [...] pela pintura duma sociedade portuguesa, que consegui dar no meu último livro, tive, pela primeira vez desde que escrevo livros, a sensação duma vitória. (Losa *apud* Marques 2018: 131)

Observando em detalhe as cronologias de publicação e diegéticas dos três romances, encontramos um claro desfasamento, que desloca a assunção de uma continuidade diegética do tríptico até aqui comentada para um plano exclusivamente biografista: *O Mundo em que Vivi* termina no início dos anos 30, e publica-se em 1949; *Rio sem Ponte* publica-se em 1952 remetendo para os anos 30, e é o primeiro oficialmente denominado de 'romance'; *Sob Céus Estranhos* surge em 1962 num momento de proliferação testemunhal do Holocausto, com uma intriga referente ao momento próximo do da publicação da primeira obra: o ano de 1948. Esta assincronia, *per se* recorrente no sistema literário, ganha significância no caso de Ilse Losa, se optarmos por reconhecer o binómio autor empírico e textual:

[...] textos [...] desautorizados pelo seu autor empírico, não deixam por isso de ter um autor textual – e, precisamente, importa sobremaneira reconhecer, neste caso, a *não-coincidência* entre um e outro: é ela que os escreve de maneira diferente no tecido social e no sistema literário. Todo o gesto autoral que consiste na republicação parcial e/ou alterada de obras anteriores vive deste paradoxo: um autor que tem autoridade social sobre os produtos que escreveu; mas uma autoridade cujos efeitos práticos não dissolvem os efeitos que antes foram gerados, e depois enjeitados. (Buescu, 1998: 26)

Abrimos a hipótese de contemplar os textos de Ilse Losa preservando a pertinência dos dados biográficos, mas não procurando naqueles uma intenção imanente destes, de forma extratextualmente pré-determinada (*cf. idem*, 22). É o caso, como lembra Grossegessse (2015), da antologia de poemas em prosa *Grades Brancas*, de 1951, largamente ignorada pela crítica académica e desautorizada pela própria, que assume o erro de ter escrito poesia numa língua que não a sua. Este aspeto funde-se com as fronteiras da reflexão sobre os textos autobiográficos de experiências concentracionárias que abordámos anteriormente, quando líamos um texto que se dizia objetivo e *real*, portanto *não literário* (*A Morte Lenta*, de Emile Henry) com os mesmos instrumentos utilizados para um outro que *é e quer demonstrar-se literário*, a partir de um autor empírico com uma experiência *real* semelhante (*Sem Destino*, de Imre Kertész). Faremos, portanto, o mesmo exercício de Wolfgang Iser, quando assume que

the fictive element of fiction cannot be the basic constituent of the text. Meaning is primarily the semantic operation that takes place between the given text, as a fictional gestalt of the imaginary, and the reader; hence it is pragmatization of the imaginary. The fictive, in turn, brings about a transformation of the realities incorporated in the text by overstepping them; hence it is a medium for the imaginary. While the imaginary



attains its concreteness and its effectiveness by way of the fictive, its appearance is inevitably *conditioned by language*. (Iser, 1993: 20, itálico nosso).

A questão da apropriação de uma língua alheia para reflexão poética memorialista é então fator essencial de entendimento da obra losiana do período 1949-1951 no sistema literário em que surge, sobretudo pela *autocorreção* desse *erro* num momento posterior. Como avaliar o *factual* / *biográfico* de Ilse Losa na sua obra sem ter em conta o *literário* / *fictício* nela contido, nos termos aqui aduzidos? Tendo em conta o Holocausto, ao qual a autora se sente indubitavelmente ligada, mas cuja experiência não pode reclamar, esta instância intermédia entre os dois níveis ganha ainda maior importância. A realidade a que a autora se refere na sua obra não deixou de importar, não foi minorizada pela própria, nem perdeu impacto social e histórico com a passagem do tempo. Pelo contrário, o processo de auto-certificação literária de Losa, prefigura, precisamente, uma vontade de fazer jus aos horrores que subjazem o ímpeto da sua escrita, por sua vez denunciando quão precária é a *realidade* de que pretensamente se alimentam os destroços literários abandonados no processo.

Não poderíamos, portanto, deixar de reiterar que tal consciência histórica, comunicacional e cognitiva do texto literário precede à exploração da mediação do Holocausto na obra de Ilse Losa, e é nos atos de produção textual enquanto destroços de um processo de auto-certificação que ancoraremos a análise aos seus textos. É, aliás, sob esse preceito que Grossegeisse (2015, 2012) revê a cronologia da receção literária do Holocausto em Portugal, comparando a enunciação narrativa de *O Mundo em que Vivi* (1949) e *Histórias Quase Esquecidas* (1950), com aquela do conto *Neve sobre o Mar* (1942), de Joaquim Paço d'Arcos. Pela nossa parte, trabalharemos a pequena antologia de poemas em prosa *Grades Brancas* (1951), muito negligenciada nas obras críticas de Ilse Losa pelas razões já explanadas, e cujo primeiro aparecimento público tem data anterior à da publicação oficial. Regressemos ao ano de 1948.

### 1.5.2 *Dachau*, por Ana Marcus

A primeira aparição de Ilse Losa na *Vértice*, revista na qual terá uma presença bastante frequente, data de abril/maio de 1948. Fá-lo sob pseudonímia: Ana Marcus. O poema é *Grades Brancas*, que dará nome e início à antologia publicada em 1951 sob nome próprio. Esta opção legitima uma leitura dupla: como indício de uma separação inicial propositada entre autoria lírica e *persona* pública, já que Losa colabora prolificamente também a partir desta época, em artigos sobre cinema, pedagogia, tradução e crítica literária na *Vértice*; e como estratégia para *testar* a receção dos seus poemas pela

crítica especializada. De entre o corpus analisado da *Vértice* e da *Seara Nova*, encontramos apenas duas utilizações deste pseudónimo, ambas em 1948.<sup>140</sup> No caso aqui referido, e na *Seara Nova* de outubro, com um poema intitulado “Dachau”. Os poemas dialogam entre si, partilhando opções estruturais e temáticas. Ambos colocam o sujeito lírico numa situação memorativa de uma separação: em *Grades Brancas* amorosa; em *Dachau* familiar. O primeiro parte de um reencontro “numa cidade estranha”, em que a figura que ressurgue do passado se descreve com “olhar cansado”, e a participar numa conversa circunstancial sobre como poderia uma conversa ideal ter sido. As restantes estrofes, com exceção das duas últimas, replicam anaforicamente a fórmula “Ainda te lembras...?”:

Ainda te lembras quando as cerejeiras floresciam no monte da nossa terra e nós o subíamos de mãos dadas? Como nos ríamos! Por nada, pois éramos novos, quase crianças. E os dias eram claros e azuis, doce o cheiro das flores.

[...]

Ainda te lembras, quando dançamos naquela festa? Quando me apertaste contra ti? O coração parecia despedaçar numa felicidade suprema. Que mais havia? Viste tu os outros?

[...]

Ainda te lembras, quando nos quiseram separar? Porque tu eras da chamada “Raça superior”, e eu uma criança condenada por Deus? Esforçavas-te por não escutar essas palavras, mas coravas de vergonha quando os teus amigos nos surpreendiam.

[...]

(Losa, 1951: 11-13)

---

<sup>140</sup> A partir daqui e ao longo dos anos, Ilse Losa publica na *Vértice* textos líricos e em prosa, sempre em nome próprio, e, no caso da prosa, como estratégia comercial, antecipando publicações suas. É o caso dos capítulos “Inflação” (vol. VII, n°68, abril 1949), de *O Mundo em que Vivi*, “Aprendizagem” (vol. XI, n°92, abril 1951), de um livro (*Eclipse*) que nunca chegou a ser editado, “City Lights” (vol. XII, n°106, junho 1952), parte de *Rio sem Ponte*, e “Uma Aposto” (vol. XIII, n°116, abril 1953), um dos contos de *Aqui Havia Uma Casa*. A sua colaboração nas folhas de poesia *Árvore* (1951-1954) consiste em poemas de temática semelhante a *Grades Brancas*, que surgem praticamente ao mesmo tempo que esta publicação (cf. *Árvore*, n°2, poemas “Fonte” e “Poesia”, pp. 119-120, cf. cap. 2.2.1). As temáticas da sua intervenção na *Vértice* expandem-se à divulgação de artistas alemães de várias áreas, desde Fritz Lang, a Hans Fallada e Käthe Kollwitz, a traduções de Goethe por altura do seu bicentenário (1949). A temática mais corrente e coesa da sua colaboração prende-se com aquilo a que chamaríamos “estudos da criança”, uma especialidade sua que a põe em contacto com figuras como Irene Lisboa, pedagoga de formação, e Alves Redol, que escreverá daqui para a frente vários livros de literatura infantil. É de salientar o interesse de Losa pela ação cívica e intelectual de mulheres portuguesas, desde os artigos que escreve sobre Esther de Lemos, (vol. IX, n°80, abril 1950), Maria Lamas (vol. X, n°86, outubro 1950), Maria Archer (vol. XII, n°105, maio 1952), e a reportagem que faz sobre “as pequenas cantoras de Portugal” (vol. XI, n°95, julho 1951). Losa integra a Associação Feminina Portuguesa para a Paz, onde terá contacto nomeadamente com Irene Lisboa (cf. correspondência em Marques, 2018) e Maria Lamas. A preponderância do feminismo nas crónicas de Ilse Losa começou recentemente a receber atenção académica (cf. Clarke, 2019).

Reverberam nestes versos situações concretas de uma infância interrompida pelas políticas raciais nazis, cujo resultado é a redução a ruínas da cidade onde os dois se encontravam, em especial junto das “grades brancas” que “há muito foram arrancadas” (*ibidem*).

Em *Dachau*, o sujeito lírico recorda uma situação do passado pautada pela antinomia entre o conforto em que se encontra e a reclusão do irmão num local precário, que, a partir do título, remete o leitor para o imaginário dos campos de concentração nazis. Observemos, a título de exemplo, a primeira estrofe:

Quando a luz tímida anunciava o novo dia, pensava em meu irmão. Imaginava-o a olhar o nascer do sol através da janelinha gradeada. Parecia-me vê-lo estremecer ao lembrar-se do tormento que o esperava. E eu sabia que os seus olhos escuros estavam cheios de tristeza e saudade. (*Seara Nova*, 2 de outubro de 1948, p. 165)

No plano da vida real, Ernst Lieblich (1914-2009), o irmão mais velho de Losa, estivera efetivamente preso, não em Dachau, mas no Aljube e em Caxias, sob ameaça de deportação para o Tarrafal. Ernst chega ao Porto logo em 1933, após subida ao poder do NSDAP. É ele quem recebe Ilse no Porto em 1934 aquando da sua chegada; Fritz, o irmão mais novo, chegaria também algum tempo depois. Ernst interrompera os estudos de canto na Alemanha, pretendendo prosseguir-los em Milão, para onde se transfere durante a década de 1930, voltando a Portugal em 1939 face às medidas antissemitas implementadas na Itália de Mussolini. É nesse regresso, já no âmbito de uma vaga enorme de refugiados judeus desde o *Anschluss* da Áustria, que a sua situação se complica. O objetivo era a emigração para os Estados Unidos, que estava condicionada ao depósito de uma certa quantia a efetuar por um cidadão americano, sem o qual o visto de entrada não era despachado. Qualquer refugiado em trânsito sem visto de entrada num outro país seria, portanto, encarcerado.<sup>141</sup> Apesar da intercessão de Arménio Losa junto da PVDE, garantindo que o irmão de Ilse permaneceria apenas os noventa dias permitidos, este acaba por ser preso, visto não conseguir resolver as diligências neste prazo, e acabando por permanecer um total de catorze meses nas prisões de Caxias e do Aljube, sem saber as razões exatas do seu encarceramento e ameaçado, então, de deportação para o Tarrafal (*cf.* Teixeira, 2009: 184; Pimentel, 2006: 224-225).<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> “Nos anos 1938-1939, foi adoptado o princípio segundo o qual Portugal era exclusivamente país de trânsito para os judeus. Ou seja, a entrada dos judeus no país estava dependente da sua capacidade de o deixar o mais rapidamente possível, em direcção a países de além-mar”. (Milgram, 2010: 364)

<sup>142</sup> É durante a estância num destes locais que ocorre o encontro com o preso Adolfo Correia da Rocha – Miguel Torga –, e que é mencionado no autobiográfico *A Criação do Mundo*. Estes detalhes são da versão contada por Ilse Losa a Ramiro Teixeira. Numa entrevista de 1993 ao *Independente*, Ernst Lieblich relata dados algo diferentes, ainda que o relato da sua prisão se mantenha fundamentalmente o mesmo (*cf.* Pimentel & Ninhos, 2013: 459).

Como aduzimos anteriormente, é indiferente, do ponto de vista da receção do texto, se Ernst esteve em Dachau ou no Aljube, ou até se “irmão” é um grau de parentesco ou uma expressão de fraternidade de outra índole. Para a autora, porém, não o é. Quando publica o texto na antologia *Grades Brancas*, em 1951, este surge com um novo nome e com algumas correções. O poema chama-se agora *Pensava em meu irmão*, e, na primeira estrofe, a “janelinha gradeada” é substituída por uma opção provavelmente sugerida por algum dos seus pares, a quem pedia revisão linguística:<sup>143</sup>

Quando a luz tímida anunciava o novo dia, pensava em meu irmão. Imaginava-o a olhar o nascer do sol através do postigo gradeado. Parecia-me vê-lo estremecer ao lembrar-se do tormento que o esperava. E eu sabia que os seus olhos escuros estavam cheios de tristeza e saudade [...]. (Losa, 1951: 23)

Pela anáfora das estrofes seguintes perpassa a aguda consciência da situação de perigo do irmão face à normalidade da vida do sujeito poético:

Quando a hora do almoço me juntava aos meus na minha casa, pensava em meu irmão. Imaginava-o dobrado sobre a tijela grossa, comendo o magro rancho sem gosto. Parecia-me ouvir o berro brutal do guarda para que ele se apressasse. E eu sabia que as suas mãos largas se fechavam num gesto de revolta.

Quando à tardinha a chama da lareira nos aquecia amigavelmente, pensava em meu irmão. Imaginava-o arrepiado de frio na cela sombria e gelada. Parecia-me ver o seu rosto pálido, as mãos que o ar áspero e cortante tornara rígidas. E eu sabia que cerrava os dentes para não gritar o seu ódio surdo [...]. (Losa, 1951: 23)

A transformação é a de um poema com propósito político num poema íntimo confessional, tanto mais que desta vez surge com autoria de Ilse Losa e não de Ana Marcus. A caracterização de Dachau como uma mera prisão, onde um membro próximo se mantinha numa “cela sombria e gelada” e dormindo numa “tábua húmida e dura”, como se lê nos versos seguintes, adequava-se ao ambiente de contestação política ainda premente em 1948, embora a referência externa a um país que cometera horrores como aqueles divulgados sobre Dachau fosse, até pelo próprio governo português, assinalado como distinto do seu e antidemocrático. Em 1951, confirmada a sobrevivência do regime e derrotadas as oposições (cf. Ramos, 2009: 670 ss.), o poema transfigura-se em retrospeção memorativa, protegido pelos textos contíguos da antologia, que, na totalidade, dão uma impressão de fecho de uma fase de transplantação entre vários mundos: o da infância e juventude perturbados pelo antissemitismo nazi (*Grades Brancas, Uma História que Ninguém Conta, Lilazes, Nenúfares, Devaneio, Feliz Ano Novo, Sonho Desfeito*), o da

---

<sup>143</sup> Vejam-se a correspondência com Mário Dionísio ou Armindo José Rodrigues como exemplo (cf. Marques, 2018).

vida adulta em enfrentamento constante com o antissemitismo à distância (*Pensava em Meu Irmão, Pranto em Buchenwald, 1 de setembro de 1939, Dia Cinzento, O Nosso Amigo Morto, Não Posso Esquecer Aquele Dia*), e o do reflorescimento familiar (*Pensamento duma Mãe, À Alexandra, À Margarida, Tu e as Violetas, Cântico da Mulher Grávida*).

Os dezoito poemas perfazem uma jornada biográfica, concorrente com outras interpretações semelhantes da obra da autora. A sua obra parece ser atravessada, então, por recorrentes revisitações do passado e do presente alternadamente, assim como do Holocausto, nunca enquanto testemunho direto, mas como experiência possível, através de histórias laterais, tenham elas sustentação verídica ou não. Para além disso, vários poemas são dedicados a personalidades relevantes da sua experiência em Portugal: *1 de setembro de 1939* é dedicado a Gretchen Wohlwill, pintora que fazia parte da Secessão de Hamburgo, e que se exila em Portugal apenas em 1940, depois de iniciada a guerra; *Sonho Desfeito* a Alves Redol; *Não posso esquecer aquele dia* a Maria Keil; para além dos poemas cujo título é a dedicatória às filhas, respetivamente Alexandra e Margarida, nascidas em Portugal.<sup>144</sup> O último poema, *Cântico da Mulher Grávida*, culmina com a exclamação “O meu filho vai nascer!”, uma forma de colocar, mais uma vez, um ponto final na sua autobiografia, sustentando a continuidade da sua chegada ao país através da maternidade. Como já adiantámos, não será o caso. Ilse Losa reviverá o processo na escrita por várias vezes, a mais premente das quais através do nascimento do filho de Teresa e José em *Sob Céus Estranhos* (1962).

### 1.5.3 Escrever depois de Buchenwald

Recentremo-nos na revisita ao Holocausto em *Grades Brancas*. Já a demonstramos exemplarmente através da renomeação do poema originalmente publicado sob o título *Dachau*, que sugere uma funcionalização daquele campo de concentração para crítica interna ao regime antidemocrático do país de acolhimento, onde, no plano do real, o irmão da autora experienciara o aprisionamento por estar em plano de fuga. Olhemos agora para outro exemplo, o do poema *Pranto em Buchenwald*.

---

<sup>144</sup> Wohlwill é uma confidente importantíssima de Ilse Losa durante toda a sua estância em Portugal (1940-1956, cf. Clara 2019a; Oliveira 2019), para além de ter ilustrado a capa da edição primitiva de *O Mundo em que Vivi* de 1949; Redol é, porventura, uma das primeiras vozes da intelectualidade portuguesa a escrever sobre a perseguição alemã aos judeus e do ponto de vista feminino, com a narrativa sobre a jovem Edith sob a sombra do exílio, no conto *Nasci com Passaporte de Turista*, de 1940 (cf. Bezerra, 2014), para além de todo o trabalho do autor já aqui escrutinado; encontraremos Maria Keil também enquanto ilustradora de *Retta ou Os Ciúmes da Morte*, conto de Ilse Losa publicado em 1958 (cf. cap. 2.2.3).

Olho as tuas mãos e choro. As mãos que outrora passavam sobre o meu cabelo e com imensa ternura acariciavam o meu corpo; que ao de leve brincavam com os caracóis da nossa menina e pousavam cheios de serenidade na cabeça do nosso filho. As tuas mãos, que ao chegar da noite calma, descansavam no meu peito.

As tuas mãos, belas e pacíficas. Como neste inferno de horrores se torciam no desespero, se juntavam na oração. Como dia após dia sangravam cada vez mais com o pesado trabalho... sem utilidade.

E agora estas mãos sem vida... [...]

(Losa, 1951: 26)

Se em *Dachau / Pensava em meu irmão*, o irmão do sujeito lírico se encontra claramente numa prisão, o que se entende ser o marido morto da voz lírica deste poema está sujeito a “este inferno de horrores”, a um “pesado trabalho”, numa imagética mais notavelmente associada ao campo de concentração e ao quotidiano dos seus prisioneiros. Ilse Losa termina o poema com as antíteses entre as “mãos, frias e mortas” da figura masculina, das suas “lágrimas quentes e vivas” e “vivos os brutos que com as suas torturas te feriram”, numa alusão à libertação de criminosos ou à sua insuficiente punição, como foi a impressão deixada pelo Tribunal de Nuremberga para as comunidades judaicas. O culminar do poema é dos poucos em que a subtileza melancólica é suspensa, em prol de uma raiva tenaz:

Há séculos anunciaram-nos a justiça, falaram-nos dum Deus que reinava em templos e castigava os maus.

Que é desse Deus poderoso?!

Que é da justiça prometida?!

Tudo frio e morto... como as tuas mãos.

(Losa, 1951: 27-28)

A preparação e densidade de uma obra como o romance *O Mundo em que Vivi* (1949), com o qual Ilse Losa inicia a carreira literária, não se compara aos textos simples aqui publicados pela autora. Disto é consciente a própria, que, como vimos, os desvalorizou em primeiro lugar, na prática impedindo novas edições de antologias como esta que acabaram por tornar-se raras. Esta história que ninguém conta, como a própria denomina um dos poemas, remete já para uma característica que, como observa João Gaspar Simões, será mais evidente na sua obra posterior – a da passagem da angústia de desenraizamento para uma angústia metafísica (cf. Simões, 2001: 190). A receção do Holocausto pela própria entrecruza-se com a proficiência gradual na língua portuguesa e, concomitantemente, com o recrudescer de uma voz peculiar num sistema literário indeciso sobre como acolhê-la. Nas páginas seguintes veremos como as características do sistema literário português dos anos 50 expandem esta indecisão a outros autores, alguns aqui já surgidos, outros ainda não. Antes disso, invadimos de forma

assumida o espaço cronológico a que nos dedicamos mais adiante neste trabalho, para demonstrarmos um vislumbre de como a autora joga com a sua obra anterior para expressar o drama íntimo vivido desde a sua chegada a Portugal, dando-nos informação sobre a sua receção do Holocausto ao longo dos anos.

Em 1964, Ilse Losa publica o volume de contos e novelas *Encontro no Outono*, entre os quais se encontra um pequeníssimo conto intitulado *O Poema*, republicado na coletânea *Caminhos sem Destino* de 1991. O título refere de forma direta de que trata o texto: a voz narrativa escrevera um poema que ansiava por mostrar a alguém, não do círculo familiar, mas a um “leitor desprevenido” (Losa, 1991: 187). Após perorar sobre o absurdo de pedir a alguém na rua que o lesse, lembra-se de uma vizinha, a Etelvina. A descrição da cena apoia-se num quadro prosaico: Etelvina encontra-se com a sogra a tricotar, enquanto se queixam da criada recentemente contratada “e que lhes saíra, no dizer delas, uma peste” (*idem*, 188). Ao chegar ao pé das duas, sugere a Etelvina a leitura do poema, ao que esta reage: “Um poema! Que interessante!”. A voz narrativa fala então estrategicamente com a sogra, examinando a camisola que esta tricotava: “Mas a sogra, tão obcecada pelas criadas como eu pela catástrofe, voltou ao seu tema”. Etelvina lê o poema com leviandade, interrompendo a leitura para comentar o caso da criada. A reação da voz narrativa é de angústia:

O sangue gelava-se-me nas veias. Deixei cair os olhos sobre a folha de papel, agora pousada no *pull-over*. Vi a ponta de um dedo de unha cor de sangue a marcar a linha onde tinha sido interrompida a leitura: «e agora estas mãos sem vida...». (Losa, 1991: 188)

Reconhecemos aqui o verso do poema mencionado acima, *Pranto em Buchenwald*. E, de facto, na edição original do conto, em 1964, a referência é essa:

Uma vez escrevi um poema. Dei-lhe o título de *Buchenwald*. Título terrivelmente circunstancial. Reconheço-o agora. Mas naquela altura estava obcecada, suponha-o um título imorredouro.

Aliás, o poema tinha-me saído das entranhas. Querem crer que até chorei ao escrevê-lo? É uma vergonha isto de chorar por coisas que nascem folhas caducas e que o vento leva depressa para o reino do esquecimento. Mas digam-me: o que se há-de fazer? Deixar de falar? Deixar de protestar? Não estou pelos ajustes! (Losa, 1964: 80)

Porém, na coletânea *Caminhos sem Destino* (1991), onde recolhe a sua obra contística, o nome do texto lírico em *O Poema* é outro e a importância do campo também:

Um dia escrevi um poema com o título *Auschwitz*. Título mais que convencional. Reconheço-o. Reconheço-o agora. Mas naquela altura estava obcecada, suponha-o um título imorredouro. (Losa, 1991: 187)

O âmago deste conto é a angústia metafísica de Ilse Losa, frustrada pela constante menorização do seu drama interior. O poema pode ter sido escrito das entranhas, mas o título atribuído não era afinal imorredouro, renasce até enquanto *Auschwitz*, aqui numa autorreferencialidade alterada para um nome que, entretanto, se fixara como metonímia dominante do sistema concentracionário nazi, e que já não era “terrivelmente circunstancial” como o nome Buchenwald, contudo “mais que convencional” na chegada ao fim do século XX. Em 1951, Ilse Losa escrevia, pois, *depois de Buchenwald*, contrariando os termos da célebre formulação de Theodor W. Adorno. A sua ficção e poesia servem como veículo da incompreensão absoluta da angústia de Losa por parte daqueles que quotidianamente se encontram ao seu redor. A espiral de renomeações dos textos aqui escrutinados dá-nos conta de que Ilse Losa funcionaliza o Holocausto como forma de resistência da sua identidade judaica e alemã, absolutamente reduzidas ao *cliché* no país de acolhimento, e como dever de memória perante uma catástrofe distante que parece diluir-se no esquecimento, pulverizando simultaneamente o seu drama interior, que lhe é ainda tão presente.<sup>145</sup>

A construção autobiográfica de Ilse Losa tem a mediação do Holocausto como pano de fundo, não necessariamente ancorada em factos empíricos na sua escrita sobre o fenómeno, mas decorrente do seu afastamento físico de um destino que poderia ter sido o seu, mas foi vivido e sofrido por outros. É neste sentido que Ilse Losa assume o papel de sobrevivente, sem ter passado por Dachau, Buchenwald ou Auschwitz, tentando a aproximar os leitores portugueses a uma perceção do Holocausto que difere das estratégias do discurso mediático.

### **1.6 Reorientação. Um porto de abrigo luso-tropicalista**

Os percursos divergentes dos irmãos Ilse Losa e Ernst Lieblich demonstram quão dependentes estavam os destinos dos judeus do desenvolvimento histórico do III Reich e do posicionamento do Estado Novo. Ao casar-se com Arménio Losa em 1934, Ilse adquire a nacionalidade portuguesa, estando a salvo de quaisquer manobras políticas do regime nacional-socialista. Ernst, optando pela transferência de

---

<sup>145</sup> Um esquecimento tão amplo quanto a divulgação dos chamados Julgamentos de Frankfurt (1963-1965), durante os quais este *Encontro no Outono* é publicado, e em cujos testemunhos de perpetradores os verdadeiros contornos do campo de Auschwitz obtêm uma centralidade absoluta (cf. cap. 3.1).



Portugal para a Itália, passa de uma situação de segurança para outra de alto risco face à invasão nazi da França e às consequências que este evento acarreta para Portugal enquanto país neutro, de repente a mãos com pedidos de milhares de pessoas em fuga para entrar no país. Ernst Lieblich nunca soube detalhadamente a razão do seu encarceramento, mas a sua prisão devia-se ao incumprimento das instruções em vigor postas em prática pela PVDE, e não ao facto de ser judeu. A permissão de trânsito através de Portugal para a América coexistia com a proibição de permanência de refugiados no país a longo prazo, pelas ideias políticas que estes pudessem importar para o país, e não por preconceito racial. Nunca, porém, nem antes nem durante a guerra, existiu racismo antisemita político no Estado Novo, como ele foi posto em prática pelo regime nacional-socialista:

Embora a *confusão* entre «nacionalidade» e «raça» tenha estado latente nos anos 30, também entre os portugueses este conceito de «raça», em Portugal, não era utilizado numa perspectiva biológica nem excluía os judeus. Estes não eram considerados como constituindo uma «raça» à parte, mas como pessoas que professavam uma religião minoritária e uma cultura diferente, num país maioritariamente católico. De facto, o regime não introduziu, *excepto nas colónias africanas*, dimensões raciais nos conceitos de cidadania e de nacionalidade. Apesar de utilizar frequentemente, nos anos 30, o termo «raça», a ideologia salazarista aplicava esse conceito ao de comunidade nacional histórica e culturalmente fundada, ou seja, incluía-o num nacionalismo político-cultural e não numa concepção de racismo biológico. O nacionalismo salazarista teve um fundamento político e não biológico-étnico, e apesar de o catolicismo ser a religião oficial legitimadora do regime, ninguém era expulso por razões de raça ou de religião, da «comunidade nacional». (Pimentel, 2006: 40, itálicos nossos)

Destacamos, neste excerto da obra fundamental de Irene Pimentel sobre os refugiados judeus em Portugal, dois aspetos que carecem de contextualização apurada: a *confusão* entre nacionalidade e raça; a *exceção* nas colónias africanas. Ainda que, durante os anos 30, não só Salazar considerasse lamentáveis as Leis de Nuremberga, como o cardeal-patriarca de Lisboa, Manuel Gonçalves Cerejeira, acusasse o nacional-socialismo alemão de pretender destruir a fé católica e cultivar o paganismo e a violência (*idem*, 41-45), é necessário ter em conta a “ruidosa ubiquidade do conceito” de “raça” (*cf.* Clara, 2014: 119) durante aquele período, no contexto político europeu e fora dele, e, em especial, de como os discursos sobre a raça se articulam com estratégias diplomáticas dos diferentes estados fascistas e imperialistas no xadrez geopolítico mundial.

No caso do regime nacional-socialista, a sua relação com os países ibéricos, ligados inevitavelmente à América Latina, implicava atitudes ambivalentes no que diz respeito à proeminência das questões raciais, desdobrando-se num discurso racista assumido para consumo interno, mas

silenciado e até incómodo no contacto diplomático com Portugal e Espanha (*idem*, 139 ss.). Por outro lado, são várias as lições alemãs *aprendidas* pelo Estado Novo durante a sua primeira década, nomeadamente na implementação do sistema de instituições corporativas do regime, da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT) à Mocidade Portuguesa (*cf.* Grossegeesse, 2011; 1996; Matos, 2016; 2011). Assim, esta *confusão* na utilização política do conceito de ‘raça’ é, na verdade, elucidativa de como se processavam as relações internacionais na época, os seus interesses, perigos e potencialidades, por um lado, e das perceções sobre a ‘questão da raça’ no espaço público e privado português, da política internacional à política artística, dos intercâmbios científicos à opinião popular:

[...] se no centro da «questão da raça» para a Alemanha nazi está, em primeiro lugar, a «questão judaica», então não pode deixar de se recordar que o espaço europeu agora considerado é o dos países ibéricos que justamente expulsaram os judeus do seu território no final do século XVI. No caso de Portugal colocam-se, aliás, ainda problemas de ordem mais complexa por se tratar de um país europeu que, além de manter à data colónias em África, tem uma longa tradição colonial e também uma longa história de convívio étnico que a Europa Central e do Norte observa com um misto de interesse e repugnância [...]. Como lidar então, o que fazer com o conceito de «raça» oriundo da Alemanha nazi num espaço deste género, que é simultaneamente próximo, em termos político-ideológicos, e bastante diverso em termos «rácicos»? (Clara, 2014: 137)

Fernando Clara interliga, portanto, a *confusão* ideológica vigente nos anos 30 sobre nacionalidade e raça, com a *exceção* africana, recentrando a questão não no quadro jurídico em vigor, mas nos discursos em circulação no espaço público português, que, necessariamente, fazem interagir a *via colonial* da questão racial, com a *via histórica* da ‘solução judaica’ outrora posta em prática pelos estados ibéricos. Esta era, para o regime, uma questão ultrapassada, demonstrada pela ampla integração no país da sua pequena comunidade judaica. Ainda que não houvesse judeus com funções de alto nível em Portugal – como Walter Rathenau na Alemanha ou Léon Blum em França – uma personalidade como Moses Bensabat Amsalak, presidente da Comunidade Judaica de Lisboa, foi diretor do Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras, reitor da Universidade Técnica de Lisboa e um dos proprietários do jornal *O Século*, de grande distribuição no país e ao serviço das ideias autoritárias do regime (*cf.* Milgram, 2010: 43 ss.). É pelo suplemento especial sobre a ‘grandeza da nova Alemanha’ publicado pelo jornal em fevereiro de 1935 que Amsalak é condecorado pelo embaixador alemão em Lisboa, Oswald von Hoyningen-Huene, pouco antes das já mencionadas leis raciais nazis serem anunciadas pelo Führer em Nuremberga (*cf.* Jesus, 2017: 76-82). O seu anticomunismo e antirrepublicanismo prevalecem perante

as ofensivas cada vez mais evidentes contra os judeus na Alemanha, relatadas n' *O Século* “numa linguagem lacónica, seca, sem a mínima crítica ou oposição” (Milgram, 2010: 46).<sup>146</sup>

Amsalak é apenas um exemplo das complexas ligações entre o Estado Novo, a Legação Alemã, e a comunidade judaica portuguesa, que teve impacto, obviamente, na interação de um e do outro estado na abordagem das suas políticas raciais, pelo menos na visibilidade pública que estas obtinham.

Já aqui referimos Gretchen Wohlwill, pintora alemã judia, que se junta em 1940 ao irmão em Lisboa, e que contacta de forma intensa com Ilse Losa, sendo a autora do rosto que figura na capa da primeira edição de *O Mundo em Que Vivi* (1949). Escreve as suas memórias do exílio português em 1953, um ano depois de voltar a residir na Alemanha, mas publicadas apenas em 1984, e nas quais se podem identificar “zonas de silêncio que se afiguram potencialmente problemáticas” no que diz respeito à rede de contactos pessoais e profissionais na sua passagem pelo país (Clara, 2019a: 242).<sup>147</sup> Igualmente elucidativa é a carta enviada a Salazar em 1941 pela mãe dos irmãos Ilse Losa e Ernst Lieblich, missiva na qual esta relatava os acontecimentos sucedidos ao filho (*cf.* Pimentel, 2006: 225). Estes exemplos demonstram como os casos de Ilse Losa ou de Gretchen Wohlwill, ambientadas no meio intelectual português, resultam numa acessibilidade ao poder mediático e político, que não é generalizável à experiência de todos os judeus que passaram por Portugal, e muito menos definidora de uma abordagem à questão racial no Estado Novo.<sup>148</sup> No entanto, esta existe, e a sua relevância terá lugar no pós-guerra, no âmbito da reconfiguração do regime, a que aqui já aludimos diversas vezes, e que constitui a base para o entendimento da circulação de ideias sobre o Holocausto no país durante este período.

---

<sup>146</sup> Esta é uma visão discrepante da do historiador António Louçã (2007), referido aqui por Avraham Milgram como tendo baseado a sua polémica investigação sobre Amsalak e os nazis apenas a partir do posicionamento político do jornal e da sua atividade política.

<sup>147</sup> Fernando Clara questiona a proximidade com uma figura como Lilli Pokorny, ex-mulher de Adolf Pokorny, médico dermatologista que, em 1941, sugerira a Himmler a utilização experimental em prisioneiros de guerra de um novo método de esterilização, e de quem esta se teria separado em 1935 devido às suas origens judaicas. Lilli Pokorny terá, no entanto, trabalhado, entre 1942 e 1945, como chefe radiologista em Theresienstadt, campo de concentração onde os outros dois irmãos de Joachim e Gretchen Wohlwill morreram em 1943 e 1944. Lilly Pokorny emigrara para Portugal, e de Portugal para o Brasil. A sua referência nas memórias de Wohlwill é lacónica e carece de investigação detalhada, assim como o percurso de Pokorny; por outro lado, ao mesmo tempo que as suas memórias evidenciam contactos com círculos oposicionistas no país, Gretchen Wohlwill expõe a sua obra em Portugal, a expensas do SPN/SNI de António Ferro, em 1944 e em 1947, sendo galardoada neste último ano com o Prémio Francisco de Holanda, destinado a desenhadores ou aguarelistas estrangeiros. Em 1952 expõe igualmente um quadro seu numa exposição conjunta e retrospectiva dos artistas premiados pelo SPN/SNI. Clara questiona por que razão estas dinâmicas não são mais exploradas nas memórias de Wohlwill, e se os silêncios são seus ou do editor das memórias.

<sup>148</sup> Este é um tema que Alves Redol tomará para a sua abordagem aos refugiados judeus de guerra no romance *O Cavalo Espantado*, de 1960, ao prefigurar uma imagem dos judeus que é ambivalente do ponto de vista da categorização de vítimas, carrascos e colaboracionistas económicos do regime nazi (*cf.* cap. 2.1.2.).

A questão racial, diluída em Portugal até ao final da guerra tanto quanto o era no resto do mundo ocidental, sofrerá uma inflexão face ao movimento internacional de descolonização que se seguiu ao conflito. Depois da viragem da década de 1940 para 1950, já não era possível ignorar o ímpeto politicamente independentista e sociologicamente antirracista que alastrava pelos impérios coloniais europeus:

Para além da grande desconfiança cultural e política perante a nova cena internacional e as suas potências dominantes, o Salazarismo assustou-se com os ventos de mudança autonomistas e democráticos representados desde logo na carta das Nações Unidas e, sobretudo, pelo anticolonialismo dos Estados Unidos. (Pinto, 2001: 14)

Perante o pendor mitificador do Estado Novo como destino nacional, a história de um estado tradicionalmente assimilador terá de ser gerida por Salazar face à premência da questão racial no debate internacional, o que necessariamente implicaria também instrumentalizar o papel do país na questão judaica.

A Inquisição tornara-se em Portugal, desde o século XIX, um fenómeno de atração cultural e científica, enquadrada, de um modo geral, numa conotação político-cultural liberal,

onde a defesa da liberdade e da tolerância ocupa um lugar representativo. Por isso o estudo da Inquisição continuou a concitar o interesse de estudiosos situados em áreas políticas de esquerda – republicanos, democratas ou socialistas – que, analisando o tribunal da fé, se opunham, de forma implícita ou explícita, a sistemas de ditadura vigentes ou passados, mas que era preciso recordar para que não regressassem. (Torgal, 1989: 107)

A alegação de Salazar no discurso de maio de 1945 de que “os democratas somos nós” ilumina de que forma a funcionalização da Inquisição e da violência política contra os judeus como passado fechado se integraria naturalmente nos propósitos de sobrevivência do regime no pós-guerra. Para tal, a retórica do porto de abrigo durante a guerra era assaz conveniente, especialmente quando dos meandros do conflito provêm retóricas nesse sentido pelos próprios implicados, como no caso de António D’Esaguy, judeu sefardita, diretor da Comissão Portuguesa de Assistência aos Refugiados (Comassis), cuja ação no auxílio à entrada e obtenção de vistos para fora da Europa é essencial entre 1939 e 1941, ano em que, por desavenças entre a Comassis e a Joint,<sup>149</sup> e perante o perigo de uma invasão alemã da península, temida no início desse ano, este abandona Portugal, viajando para os Estados Unidos (*cf.* Milgram, 2010: 154

---

<sup>149</sup> American Jewish Joint Distribution Committee.

ss.).<sup>150</sup> Já naquele país, tenta conseguir apoios para que o máximo número de refugiados conseguissem alcançar a América, lembrando, num discurso em Filadélfia a 30 de maio, a dívida histórica de 400 anos que Portugal está a *pagar* aos judeus, auxiliando-os (*cf.* Esaguy, 1951).<sup>151</sup> Quando Esaguy profere este discurso, já Aristides de Sousa Mendes fora exonerado do cargo de cônsul de Bordéus por ter desobedecido às ordens vigentes de supressão de emissão de vistos a refugiados. Uns anos depois, após o fim da guerra e com uma nova ordem mundial ancorada na Declaração Universal dos Direitos Humanos pela ONU (1948), e nas primeiras publicações colaborativas da UNESCO sobre racismo e ciência (1951), Salazar sabe que terá de encontrar uma saída para esta questão amplamente problemática no enorme espaço colonial português. Sobretudo porque o impedimento para a integração na ONU se prende precisamente com a permanência das colónias e a intransigência do regime em atender ao movimento internacional em sentido descolonizador.

Em 1951, este discurso de Esaguy é publicado autonomamente em edição Império, demonstrando haver interesse editorial naquele gesto de reparação histórica protagonizado pelo país cujo regente não só protegera da guerra os seus cidadãos, mas também os judeus do extermínio, reparando os males cometidos no passado através da abertura, do altruísmo e da tolerância à alteridade racial e religiosa, ao contrário de um regime como o nazi. É legítimo entender esta publicação como estratégica, à imagem do que se sucedia na vizinha Espanha, com acesso à ONU igualmente negado, mas por via do ‘estigma do Eixo’, ao qual aquele país, contrariamente a Portugal, estava politicamente associado. Tal como no caso português, a própria Joint havia enaltecido o regime franquista durante a fuga dos judeus para a América, de forma a que a política de emigração espanhola se sentisse estimulada a manter e expandir a sua ajuda. Já depois da guerra, a embaixada espanhola em Washington faz circular uma brochura propagandística intitulada *Spain and the Sephardic Jews*, traduzida para espanhol e francês (*cf.* Baer & Correa Martin-Arroyo, 2016: 207), à semelhança do que viria, na prática, a constituir a publicação em Portugal do discurso de Esaguy. Assim, em ambos os países ibéricos o papel primordial

---

<sup>150</sup> É curioso que Esaguy se empenhasse, em 1939, precisamente no projeto – falhado – de criação, em Angola, de um “Lar Nacional” para os judeus. Na primeira metade do século XX, Angola é objeto de dois planos deste tipo: nos anos de 1912-13, após a implantação da República, e em 1938-39, nas vésperas da guerra (*cf.* Milgram, 2010: 110-136). A ação de Esaguy deve ser observada desde o ponto de vista da urgência em auxiliar os judeus, e não como apoio declarado ao nacionalismo salazarista. É necessário ter em conta, ainda assim, que até ao volte-face da guerra, em 1942, a potencial invasão nazi à Península origina uma certa unanimidade relativa ao interesse nacional, originando, por exemplo, a vontade de colaboração temporária das oposições de esquerda com o regime de Salazar, segundo defende Rui Ramos (*cf.* 2004: 36-44).

<sup>151</sup> Juridicamente, esta reparação histórica será concretizada apenas na segunda década do século XXI, através da Lei Orgânica n.º 1/2013 e do Decreto-Lei n.º 30-A, de 2015, que regulamentam a concessão da nacionalidade portuguesa, por naturalização, a descendentes de judeus sefarditas expulsos de Portugal a partir do século XV, direito que pode ser exercido por tempo indeterminado.

face ao Holocausto, orientado sob uma conduta humanitária dos respetivos ditadores, cumpria o objetivo da integração europeia ao nível dos direitos humanos.

Em Portugal, a teleologia de um país fadado à unanimidade na promoção de uma comunidade multirracial pacífica, possibilitada pela intervenção providencial de Salazar, fará parte da estratégia mais abrangente de reformulação das características jurídicas do império português, que passará, com a revisão constitucional de 1951 e subsequentes normas legislativas,<sup>152</sup> a integrar ‘províncias ultramarinas’ em vez de ‘colónias’, numa revogação do Ato Colonial de 1933 enquanto “fim retórico e nominal da mística atlântico-imperial e a sua transcrição num ambíguo fantasma imperial” (Vecchi, 2010: 184). O primeiro a ostentar o cargo renomeado de ‘Ministro do Ultramar’ é Manuel Sarmiento Rodrigues, experiente na administração colonial, que, face aos encontros de Berna sobre a questão racial que têm lugar no verão de 1951, convida o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987) a visitar o país e as suas colónias em agosto, e a encetar contactos com vários setores da sociedade portuguesa (cf. Castelo, 1999: 25 ss.).<sup>153</sup> As teses luso-tropicalistas de Freyre alegam uma singularidade da expansão portuguesa baseada numa característica contrária aos restantes colonizadores europeus: a propensão natural para a miscigenação com os povos tropicais colonizados, de que Portugal e Brasil seriam uma evidência empírica. Freyre defende que esta miscigenação é desejável, comparando-a à sua versão indesejável, a *arianista*, isto é, a fundação racial portuguesa enquanto branca, como se lê no prefácio a *Um Brasileiro em Terras Portuguesas*:

[...] é preciso que nem os portugueses nem os brasileiros responsáveis pelos destinos das duas grandes nações luso-tropicais de hoje se deixem envolver por alguma retardatária ou arcaica mística arianista, antes se entreguem com uma audácia cada dia maior à aventura de se desenvolverem em povos de cor, para neles e em gentes mestiças, e não apenas em brancas, sobreviverem os melhores valores portugueses e cristãos de cultura num Mundo porventura mais livre de preconceitos de raça, de casta e de classe que o actual. O facto de os norte-americanos de agora antes animarem do que contrariarem os casamentos de seus soldados brancos com jovens coreanas talvez já represente meia-vitória do

---

<sup>152</sup> É importante não só ter em conta as alterações legislativas, mas também a dinâmica editorial propagandística do regime, de que é exemplo, em 1953, ano da promulgação da Lei Orgânica do Ultramar Português, a publicação pela Agência Cultural do Ultramar de *O Tradicional Anti-Racismo da Acção Civilizadora dos Portugueses*. Este documento seria a base para o panfleto, em inglês, *Many Races, One Nation: The Traditional Anti-Racism of Portugal's Civilizing Methods* (1956), pelo historiador António Alberto de Andrade, com sucessivas edições revistas e remodeladas ao longo da década de 60, de entre as quais se destaca, por razões óbvias, aquela imediatamente antes do início dos combates em Angola (cf. Meneses, 2010: 385). Por outro lado, em 1955, e em resposta àquela “impostura velada”, Mário Pinto de Andrade desconstrói estas teses publicando em Paris, na revista *Présence Africaine*, com o pseudónimo Buanga Fele, o texto “Qu’est-ce que le lusotropicalismo?” (cf. Sanches, 2011: 322 ss.).

<sup>153</sup> Gilberto Freyre, sociólogo, e Arthur Ramos, médico e antropólogo, são dois brasileiros que gozam de grande reputação no país. Freyre desde a publicação, em 1933, de *Casa Grande e Senzala*, obra embrionária das teses luso-tropicalistas; Ramos como autor de uma vasta obra sobre os negros e a identidade brasileira, e como diretor do Departamento de Ciências Sociais da UNESCO, em 1949, ano em que morre prematuramente.

melanismo – há séculos seguido pelos portugueses – sobre o albinismo anglo-saxónico e dos alemães e dos holandeses, hoje só rasgadamente defendido pelos sul-africanos de origem *bóer*, último reduto de uma mística de que os próprios alemães nazis parecem vir a libertar-se com relação a ameríndios, africanos e asiáticos; e guardando-a só contra os israelitas endogâmicos. (Freyre, 1953: 10-11)

Repare-se na alusão ao racismo nazi como estando em processo de libertação, com exceção dos “israelitas endogâmicos”. A subdivisão dos judeus em “miscigenados”, de que Portugal é historicamente um modelo, como o próprio quer demonstrar, e em “endogâmicos”, cujas consequências na Alemanha são conhecidas, é um argumento importante para a compreensão da tese luso-tropicalista. Os portugueses já souberam incorporar árabes e judeus no sangue lusitano, caberia agora manter essa distinção em relação às áreas tropicais colonizadas. Para tal, num contorcionismo teórico espantoso face aos desenvolvimentos de um pós-guerra que é pós-Holocausto, Freyre faz assentar a premissa do luso-tropicalismo numa expansão não definida em termos raciais, que classifica de “etnocêntrica”, propondo antes uma expansão “cristocêntrica”, mais próxima da sua génese. Fá-lo comparando este sistema em detrimento do etnocêntrico e endogâmico judaico, cuja busca de pureza e superioridade teriam sido replicadas pelos restantes colonizadores europeus:

O carácter cristocêntrico da expansão portuguesa no Mundo, recordando o maomecêntrico da expansão árabe, explica muito do que há, ou tem havido, de singular na expansão lusa, a ponto de contrastarem os seus métodos, os seus rumos e os seus efeitos com os de outras expansões europeias, do mesmo modo que a árabe contrasta com a israelita. A israelita é, na verdade, o exemplo já clássico das vantagens e dos defeitos de uma expansão vigorosamente etnocêntrica. Nela o motivo religioso vem sendo posto ao serviço da mística de conservação de uma raça «messiânica», expressões etnocêntricas – a anglo-saxónica, a germânica, a flamenga, para apenas recordar as principais –, não tem feito senão repetir, exagerar ou perverter o judaísmo etnocêntrico e, quanto possível, endogâmico. (Freyre, 1953: 49)

Na prática, Freyre coloca a Alemanha, com uma experiência colonial bastante mais curta, ao nível da Inglaterra e da Bélgica, exemplos de povos cuja colonização assenta na diferenciação entre si próprios e os povos colonizados. As colónias africanas e asiáticas do império guilhermino haviam sido perdidas com a derrota na Primeira Guerra Mundial. Pensa Freyre na expansão alemã a leste como colonial nos mesmos termos em que a pensa em África? O seu argumento parece não ter que ver com a amplitude histórica da expansão colonial, mas com a *modalidade*. Os portugueses enquanto povo decorrem de uma modalidade que remete a “formas maometanas de expressão” (*ibidem*), com experiência expansionista não só com relação a culturas “inferiores”, como em território africano, mas em relação à Europa: “os próprios germanistas reconhecem ter o invasor maometano das Espanhas desenvolvido aí

uma cultura superior à de qualquer área da Europa então teutónica” (*idem*, 50). Do “modo particularmente intenso de ser cristão” dos hispânicos, surge um “modo particularmente intenso de ser português”, que se reflete, conclui Freyre, num modo de ser cristão à maneira árabe” (*ibidem*).<sup>154</sup> Do que se inferiria que o modelo árabe, *miscigenado*, é preferível ao modelo judaico (e nazi), *endogâmico*.

As teses de Freyre contemplam, em última instância, um desenraizamento passado e futuro dos portugueses, promovendo-os como oriundos e destinados a reconhecer a sua herança africana, nos termos aqui recolhidos.<sup>155</sup> Esta era uma perspectiva que Salazar e outros responsáveis pelo regime encaravam com horror (*cf.* Meneses, 2010: 385), mas cujas fantasias eram estrategicamente toleradas e promovidas face ao drama superlativo que constituía o movimento descolonizador e de independência das nações africanas,<sup>156</sup> como as palavras do próprio ditador demonstram cabalmente:

Os portugueses devem provavelmente a sua fama de excelentes colonizadores à sua rara faculdade de adaptação. Com efeito, têm uma grande facilidade para se aclimatarem sob os céus mais inóspitos e compreendem rapidamente a mentalidade, a vida, os costumes e as actividades dos povos que lhes são estranhos. Quando o português se lança na exploração aventureira ou se instala no comércio não organiza a sua vida à parte. Entra na vida, mistura-se nela tal como a encontra e tal qual ela se lhe oferece, sem contudo abandonar o seu próprio cabedal de conhecimentos, de hábitos e de práticas. [...] Ensina a arte da defensiva e constrói fortalezas à moda do seu país, explica como se devem tratar os vivos e enterrar os mortos e, por fim, com a fusão de raças, cria novos tipos de população local, melhor adaptadas do que ele próprio às condições do clima. (*apud* Garnier, 1955: 146-147)

Em formato menos impressionista mas pseudocientífico, é impossível ignorar a relevância do programa racial alemão nas teses de Gilberto Freyre, assim como a ressonância que destas emana de considerações de século e meio antes sobre povos primordiais teutónicos como origem das populações europeias.<sup>157</sup> As fantasiosas premissas de justificação de permanência do império português em tempos de descolonização, contrárias a “místicas arianistas” que provaram ser tentadoras mas desastrosas para a Europa, assim o deixam intuir. O luso-tropicalismo aconchega o fundamento da abertura e da

---

<sup>154</sup> Tais propostas de Freyre não serão alheias à leitura da obra publicada pelo próprio Sarmiento Rodrigues em 1948, *Os maometanos no futuro da Guiné Portuguesa*.

<sup>155</sup> Para uma visão mais abrangente do luso-tropicalismo, seus propósitos, receção e interpretações, vejam-se Ribeiro (2004: 151-166), Castelo (1999) e Almeida (2000: 166-184).

<sup>156</sup> De resto, até o aliado tradicional, o Império Britânico, havia cedido a independência à Índia em 1947, facilitada pela vitória eleitoral pós-guerra dos trabalhistas, contrários aos princípios imperialistas de Winston Churchill, que eram, por sua vez, análogos aos de Salazar (*cf.* Meneses, 2010: 385).

<sup>157</sup> *Cf.* a noção de povo primordial [*Urvolk*] e a retórica etno-nacionalista dos *Discursos à Nação Alemã* [*Reden an die deutsche Nation*], de Johann G. Fichte (2009 [1808]).



adaptabilidade do “Homem português” ao mundo (Sanches, 2013: 284), e é, portanto, o passo necessário à adaptação de Portugal ao mundo do pós-guerra, como ele, na sua imprevisibilidade, se ia desenhando.

A partir destas reflexões, relativizado o choque inicial do reconhecimento possível das atrocidades cometidas pelos nazis na Europa, colocam-se-nos questões metodológicas sobre como aferir a continuidade da receção desses crimes no meio intelectual português, indissociável destes referentes histórico-políticos. A mediação do Holocausto na década de 50 desenvolve-se no âmbito de uma teia discursiva poliédrica que integra processos mais prementes como os da descolonização, e menos salientes mas igualmente importantes como as crises nucleares da Guerra Fria. Não será, portanto, uma década de “silêncio comunicativo”,<sup>158</sup> como por diversas vezes e em tantos contextos se alegou, mas de memória do desastre entrecruzada com outros eixos, nos quais os intelectuais se vão implicar, e a partir dos quais é possível estabelecer ligações aparentemente improváveis.

---

<sup>158</sup> A expressão é do historiador alemão Hermann Lübke (1983). A propósito do mito do silêncio sobre o Holocausto no pós-guerra, vejam-se Azouvi (2015), Cesarani & Sundquist (2011) e Diner (2010), assim como a proposta recente de Harsch (2021) sobre a tradução de obras na RFA dos anos 50 como ‘memória importada’ do Holocausto.

## 2. *Deslocalização*: viagens aquém e além d'Auschwitz (1951-1961)

As mulheres estão pálidas, desgrenhadas, negligentes, na ausência de fingimento da viagem. Tenho visões. A sala lembra-me Dachau, Buchenwald. É um campo de concentração. E os passageiros, engolindo com ar enjoado um chocolate, são os prisioneiros, pagando o tributo que o meu péssimo humor imagina para cada um. (Correia, 2002: 11)

À entrada na década de 50, os nomes Dachau ou Buchenwald haviam-se tornado familiares em Portugal, incorporando o catálogo de referências imagéticas e retóricas da violência política, destituídos lentamente dos factos concretos com que estão relacionados, e prestando-se a utilizações nos mais variados contextos. É o caso destas palavras introdutórias às impressões de uma viagem à América por Natália Correia (1923-1993). A escritora descreve assim o ambiente que encontrou no restaurante do aeroporto de Lisboa, antes de embarcar na viagem aos Estados Unidos que dá origem a *Descobri Que Era Europeia*, de 1951. O sarcasmo ali empregue pode parecer estranho face à sacralização do Holocausto,<sup>159</sup> mas ele é, na verdade, um sinal que nos interessa reter para a estruturação metodológica deste trabalho. A banalização deste recurso imagético implica, a nosso ver, um fechamento de um período cronológico – aquele que analisámos e expusemos na parte anterior. Os campos de concentração nazis, com a exceção já justificada da obra de Ilse Losa, tornar-se-ão, ao longo dos anos 50, uma memória preterida, regressando em novo formato apenas na viragem para a década seguinte.

É essa a impressão que nos fica de um artigo de José-Augusto França (1922-2021) na *Seara Nova*, em março de 1950, debruçando-se sobre um inquérito aos surrealistas sobre a insignificância dos artistas do pós-guerra para a faculdade da “transcrição da atualidade”, e em que este refere, citando Françoise D'Eaubonne e Jean-Marie Domenach, uma “série de utilíssimas verdades”, como que “não [foi] Sade quem fez os Dachaus e os Buckenwalds [*sic*] (...)” (*Seara Nova*, nº1158-59, p. 85). Fala de um desgosto ontológico, que ataca todos os artistas, e que

---

<sup>159</sup> Na versão definitiva, publicada mais recentemente com introdução e notas de Ângela de Almeida (2018), a frase “É um campo de concentração” desaparece. O manuscrito disponibilizado nesta edição mostra as correções que a autora elaborou posteriormente, e onde esta frase surge rasurada. O excerto que aqui empregámos provém da edição de 2002, que corresponde ao manuscrito original. Sobre a ‘sacralização’ do Holocausto, veja-se o cap. 3.1. Note-se que Natália Correia, muito jovem quando viaja para os Estados Unidos, profere, numa rádio dirigida à comunidade portuguesa, uma palestra intitulada “A civilização portuguesa – um caso sem paralelo na Europa”, em que distingue os portugueses dos europeus nórdicos, utilizando os argumentos da excecionalidade dos seus “processos de colonização, de entre todos os mais humanos e pacíficos” (*apud* Almeida, 2010: 48). A um povo “descobridor” como o português, contrapunham-se os ‘conquistadores’, com um “espírito de dominação que afunda as suas raízes nas regiões sombrias do sadismo” de cuja “atávica aberração” havia exemplos “nos nossos dias” (*ibidem*), numa alusão às atrocidades cometidas na guerra. Correia faz uso de terminologia nietzscheana para a sua figuração dos portugueses (‘super-homens’, *ibidem*). Veja-se, a propósito, o ensaio de António Dinis (2002).

não é mais, porém, do que um agravamento extremo de um desgosto social, um estado de desespero provocado pela actualidade histórica. A sua tradução é o desinteresse, o desprezo da própria condição humana, a anulação do próprio sujeito – os Buckenwalds, todas as guerras e uma exploração sexual cuja sordidez hipócrita se mede nas convenientes regras Hayes favoráveis ao «pin-upismo» e à sua serventia profissional. (*ibidem*)

A pluralização dos nomes dos campos de concentração traduz a generalização daqueles espaços como extensões de uma violência estrutural omnipresente na consciência coletiva do pós-guerra.

É semelhante, por isso, à referência a Dachau neste parágrafo introdutório do artigo “*Beat Generation, Angry Young Men e os Anos Cinquenta*”, sem data definida, mas proveniente do final da década de 50 (*cf.* Neves, 2019: 140-145), em que Mário-Henrique Leiria (1923-1980) enumera os desastres do fim de guerra como prelúdio de uma nova era, e como se aqueles desastres, embora recentes, se encontrassem num tempo e espaço simultaneamente distantes, mas próximos do momento em questão:

Ossos queimados, Dachau, capacetes de aço e cães amestrados para assassinar crianças, Estalingrado, cidades derretendo-se em poeira negra, Berlim, um fim de guerra que não irá acabar, Hiroshima e Nagasaki, dois cogumelos tremendamente indigestos para 200.000 seres humanos... história contemporânea, átomo, medo... (Leiria, 2019: 207)

Leiria reconhece que o “fim” da guerra tem continuidade na “história contemporânea”, prevalecendo o número de mortos dos “cogumelos” atômicos, origem do medo do momento da escrita (*ibidem*). Perante um eminente desastre nuclear, Dachau é remetido para as origens desta nova época enquanto elemento fundador, e cuja simbologia se materializa em catástrofes vindouras, associadas à questão da energia atômica e seus usos políticos na Guerra Fria. Será possível que, encerrados os anos imediatos do pós-guerra, a memória dos crimes nazis se reduza aos campos de concentração, e se dilua, recuperando-se apenas, e em outro formato, nas décadas seguintes? Esta é a hipótese de trabalho que procuraremos corroborar com o material analisado a partir daqui, inclusive destes dois intelectuais, sempre e como até aqui ancorado nos eventos históricos que lhes subjazem.

Referimos anteriormente que o sociólogo Gilberto Freyre chega a Portugal em 1951 para um périplo por várias regiões do império, que culminará no desenvolvimento formal das já aludidas teses luso-tropicalistas. Nesse mesmo verão, uma jornalista francesa viaja igualmente para o país, mas para entrevistar o discreto Presidente do Conselho. Christine Garnier (1915-1987) voltará várias vezes para se encontrar com Salazar, dando passeios em devaneios românticos na sua Santa Comba Dão natal, e

publicando entrevistas do “estudante do Vimieiro” que acabou a dirigir um país secular e o seu império pluricontinental (Garnier, 1955: 33 ss.). As sete edições imediatas das entrevistas de Garnier, reunidas em livro (*Vacances avec Salazar*, 1952) e traduzidas para português, são um golpe publicitário que António Ferro já havia praticado no início da vigência do Estado Novo, vinte anos antes, nas suas entrevistas com Salazar (cf. Ferro, 2003 [1935]). Ferro pertence ao primeiro salazarismo, já não dirige o SNI, nem a *Política do Espírito* está centralizada numa pessoa apenas como o havia sido sob a sua direção. Portugal é um novo país, como novo é o mundo em que o antigo ditador tem de se integrar, mostrando-se capaz de lidar com os desafios que a História agora o fazia enfrentar (cf. Garnier, 1955: 217 ss.).<sup>160</sup>

Encerrados os anos imediatos do pós-guerra, a Europa renascia efetivamente dividida em duas partes – ideológica, política e socioeconomicamente. Iniciava-se uma nova era na história do continente, “uma era de insegurança sem precedentes” (Kershaw, 2018: 27). A guerra deixara como legado ruínas materiais e anímicas, e uma ameaça latente de aniquilação nuclear. Esta estava associada à divisão binária em blocos geopolíticos que se viriam a digladiar durante cerca de quarenta anos na Guerra Fria.

O medo dos líderes ocidentais de que, em caso de guerra, os tanques soviéticos estivessem em “frente dos Pireneus ao fim de 90 horas” (Ramos, 2009: 667), fundamentava a estratégica tolerância para com as ditaduras conservadoras ibéricas, em especial a portuguesa, pelas suas ilhas atlânticas, úteis no âmbito da Organização do Tratado Atlântico Norte (NATO), da qual Portugal faz parte desde o seu início em 1949. Contrariamente à Espanha, aliado do Eixo durante a guerra e laboratório de violências atrozes perpetradas no âmbito do seu próprio “Holocausto” durante a guerra civil (cf. Preston, 2012), Portugal conseguiu iniciar rapidamente a incontornável integração no Ocidente geopolítico, necessária à reconstrução, fazendo uso, ainda que tardio e relativamente curto, das ajudas previstas no Plano Marshall, e integrando a Organização Europeia de Cooperação Económica (hoje OCDE), a partir de 1948. Por outro lado, provinham elogios ao ditador português das exemplares democracias ocidentais, “um autocrata paternalista segundo o modelo platónico do rei-filósofo”, de acordo com o governo trabalhista inglês, e relativismos face a “ditaduras deste tipo [que] são por vezes necessárias em países cujas instituições políticas não são tão avançadas como as nossas”, como diria o presidente Eisenhower em 1960 (*apud* Ramos, 2009: 668). A França dos anos 50, cujos governos sucessivos consentiram tortura e execuções sumárias durante a guerra de independência da Argélia, e a Alemanha do chanceler

---

<sup>160</sup> Tanto que pessoas da confiança pessoal do ditador, como Ricardo Espírito Santo – “o banqueiro favorito do regime” (Pereira, 2017: 19) –, asseguravam a Christine Garnier, em discurso direto, que, ainda durante a guerra, Salazar previra *profeticamente* o Pacto do Atlântico (NATO) e a necessidade de os países de costa atlântica se juntarem aos Estados Unidos na defesa da civilização europeia e cristã contra “o assalto dos asiáticos” (Garnier, 1955: 98-99, itálico nosso).

Konrad Adenauer, que solicita a suspensão de um filme como *Nuit et Bruillard* de Alain Renais do concurso principal de Cannes, em 1956, por passar uma imagem restauradora de fantasmas da guerra desfavorecedores dos alemães, demonstram as “continuidades conservadoras” dos estados ocidentais do pós-guerra (Clara, 2019b), facilmente dispostos a ignorar atropelos democráticos que pudessem ter lugar no “estado mais bem governado da Europa”, como se lia numa revista conservadora alemã ocidental em 1952 (Zimmerer, 2003), sobretudo face à ameaça comunista, bem próxima no caso daquele país, dividido em dois estados desde 1949.

Esta história de sucesso geopolítico e económico de Salazar significa o fim das ilusões democráticas do imediato pós-guerra por parte da intelectualidade portuguesa oposicionista. Abortada a candidatura de Norton de Matos em 1949; presos, torturados, e desmoralizados os oposicionistas políticos; desfeito, na prática, o PCP reorganizado uma década antes; censurados, vigiados e encarcerados os escritores mais abertamente contestatários, entramos numa fase de silenciamento generalizado – em grande parte autoimposto – que terá impacto no nosso estudo. A preocupação de sobrevivência económica ou reputacional num meio editorial fortemente vigiado pela polícia política, levará a contenção e seletividade no conteúdo da intervenção dos intelectuais na esfera pública, e a êxodos e viagens, algumas delas sem regresso, de vários escritores, no âmbito de uma atmosfera social reiteradamente descrita como de *bloqueio*, ainda que os “mais avisados vi[ssem] (...) acumular-se no horizonte um castelo de nuvens, prenúncio de uma poderosa tempestade, que acabaria por desabar sobre o regime no ano fatídico de 1961” (Pereira, 2017: 21).

Perante as novas preocupações sociais e políticas (descolonização, perigo nuclear), descontinuada a maioritária funcionalização do Holocausto para evidência de questões estético-ideológicas (não ocorre nem democratização nem aproximação à União Soviética), e agravada a perseguição e vigilância da opinião pública, torna-se-nos necessário desenvolver estratégias de leitura da mediação do Holocausto a partir de novas fontes e de novas metodologias. Esta parte consiste numa proposta de ordenação da receção do Holocausto nesta fase segundo dois grandes eixos, que beneficiam de uma abordagem teórico-metodológica independente, ainda que se entrecruzem tematicamente: (1) a interseção com o colonialismo e (2) a perceção da barbárie no âmbito político, social e metafísico da Guerra Fria (bomba atómica, latência, existencialismo). A imagem comum a estes eixos é a da viagem. Viagens que oscilam entre a fuga a um bloqueio e a resolução de uma incomodidade, seja ela mais atuante, face ao chamamento intelectual privado de liberdade para agir, ou mais reflexiva e subjugada a à pura criatividade literária.

No primeiro eixo de estudo, demonstramos como um intelectual já referido no nosso trabalho se renova e abre a possibilidade de reconfiguração da sua obra para fora da categorização literária até aí ensaiada: Alves Redol. Observar as viagens que emprega nos seus romances *A Barca dos Sete Lemes* (1958) e *O Cavalo Espantado* (1960), permite demonstrar como a aproximação ao Holocausto desafia pressupostos sobre o seu neorrealismo durante os anos 50. Redol faz os seus personagens viajarem do seu lugar de origem até outras geografias, permitindo-nos construir uma cartografia da imaginação do autor que vai de Marrocos a Mauthausen. O que, por seu lado, nos permite aproximá-lo de um intelectual cuja preponderância para a literatura portuguesa se dá precisamente nesta década, ainda que, à superfície, este seja um antagonista de quaisquer visões ideológicas e estéticas de Redol: Jorge de Sena. As viagens que empreende nos contos *A Grã-Canária* e *Defesa e Justificação de um Ex-Criminoso de Guerra* (escritos praticamente em simultâneo, em 1961), quando coreografadas em conjunto, dão-nos conta de uma associação provável entre o processo colonizador português e a lógica expansionista nazi. As figuras autodiegéticas destes contos de Sena são deslocadas do seu centro geográfico original, fazendo-nos visitar, a partir dos seus olhos, os impérios português e nazi, no Atlântico e na Ucrânia. Em todas estes casos analisamos a implicação intelectual dos autores, segundo a projeção e a forma que lhe dão nestas viagens – algumas imaginárias, outras nem tanto.

No segundo eixo de estudo, focamo-nos inicialmente na lírica, género literário onde se encontra porventura a mais apreciada literatura portuguesa do século XX. De um olhar pelas principais publicações de poesia da década, destacam-se o bloqueio e a latência (Gumbrecht, 2013), possibilitando-nos aí encontrar referências cruzadas com o processo de descolonização em curso nas outras potências imperialistas e com o debate sobre os perigos da guerra nuclear. Este eixo faz-nos viajar gradualmente até 1961, o ano de todos os acontecimentos: internamente, a recente condenação, pelas Nações Unidas, da intransigência portuguesa face a África, o sequestro da joia da marinha mercante portuguesa – o paquete Santa Maria – encabeçado por Henrique Galvão e Humberto Delgado, o fim do Estado Português da Índia, o início da guerra colonial em Angola e na Guiné, os protestos estudantis em Coimbra; na política mundial, a captura e julgamento de Eichmann, o início da construção do Muro de Berlim, a crise dos mísseis em Cuba, as sucessivas independências de colónias vizinhas dos territórios portugueses, a chegada ao poder do anticolonialista John F. Kennedy nos Estados Unidos. É antes e durante esta espiral de acontecimentos que encontraremos o ícone Anne Frank, unindo o mundo intelectual português numa unanimidade rara, de tal forma que António Gedeão (pseudónimo de Rómulo de Carvalho) escreverá um poema denominado *Anti-Anne Frank*, glosando a ofuscação do drama humano da guerra em Angola e na Guiné, num paroxismo absoluto do poema político integrador do Holocausto e do colonialismo. Esta

interseção ocorre no ano de estreia de *Judgment at Nuremberg* (Stanley Kramer, 1961), sobre os julgamentos dos responsáveis nazis no pós-guerra, filme que utiliza as filmagens recolhidas nos campos de concentração em 1945, e cuja projeção em Portugal é inicialmente reprovada pela censura, por razões que vale a pena transcrever quase na íntegra, pois, ao contrário do mundo intelectual proibido de o fazer, demonstra cabalmente que as hipóteses de trabalho que aqui colocamos são válidas e adequadas:

(1) Porque julgo que ela [a fita] faz parte daquela linha de mistificação social em que se vão produzindo fitas em série, destinadas a reacender e manter vivos os velhos ódios contra o passado da Alemanha para distrair as atenções, e indignações, da Rússia do presente. E talvez também das indignidades e selvajarias praticadas pelos representantes da justiça das nações acusadoras, no alto aerópago da ONU.

(2) Porque os Portugueses sabem bem a falsidade do valor dos documentos fotográficos macabros, fabricados *ad hoc*. Em face de idênticas fotografias postas a correr pelo mundo e até publicadas em jornais católicos, pelo menos franceses e italianos, o mesmo têm feito os portugueses em África aos pobres indígenas, e até pior, porque só não o fazem em tempo de guerra, mas já o faziam anteriormente em tempo de paz.

Segundo propagandas desta natureza, atestadas também por documentos irrefutáveis, como são sempre os documentos em que se vê em condições de usar prepotentemente da maior força, enquanto os alemães fizeram pintura artística nas peles humanas das suas vítimas, os portugueses usavam essas peles de cor já preta, para fazerem com elas elegantes pares de calçado que a moda feminina das bárbaras senhoras portuguesas ostentavam em Lisboa como *dernier cri de la mode!*... [...]

(*apud* António, 2001: 110-111)

É evidente o incómodo causado sobretudo por causa da inclusão de imagens reais das atrocidades visíveis durante a libertação dos campos. O censor reage através do negacionismo, com base em exemplos análogos relacionados com crimes perpetrados pelos portugueses nas colónias. Sejam verídicas ou não as histórias sobre calçado português feito de pele negra ostentado por “bárbaras senhoras portuguesas”, estas geram naquele espectador um incómodo que o liga às atrocidades descritas no filme, e pelas quais os criminosos são julgados. Como o próprio conclui, “exibições desta natureza preparam o terreno e constituem achas perigosamente lançadas ao fogo” (*idem*, 111). Por outras palavras, um filme como *Judgment at Nuremberg* abre caminho a uma condenação dos portugueses e da sua presença em África. O visionamento do filme evocaria no espectador português a inscrição, nas suas circunstâncias, de uma tragédia que aparentemente lhe é distante. O próprio

funcionário do sistema coercivo salazarista utiliza, portanto, a imagem de um *ricochete*, sintoma de uma *multidirecionalidade* ética e política (cf. Rothberg, 2009: 21 ss.).

## 2.1 Memória do Holocausto e Colonialismo

### 2.1.1: Fenómenos de ricochete e antecipação: *Natureza Morta* de José-Augusto França como protótipo metodológico

My purpose was to stroll into the shade for a moment; but no sooner within than it seemed to me I had stepped into the gloomy circle of some Inferno.

Joseph Conrad, *Heart of darkness*

A mí, *El corazón de las tinieblas* me desveló muchas veces. Yo creo que no describe el Congo, ni la realidad, ni la historia, sino el infierno. El Congo es un pretexto para expresar esa visión atroz que tienen ciertos católicos del mal absoluto.

Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*

Em março de 1950, no âmbito de um conjunto de artigos publicados na *Vértice* intitulado “Encontros em Paris”, Mário Dionísio escreve sobre o encontro com Boris Taslitsky no seu ateliê na capital francesa. O título do texto é “O Pintor de Buchenwald”, o qual o recebe com um sorriso de uma “espontaneidade [e] candura de que, em geral, só as crianças sabem o segredo” (Dionísio, s.d.: 280). Essa “pura alegria” de uma “juventude duramente experimentada” trazem a Dionísio a lembrança do encontro com “uma Madeleine”, pouco depois do fim da guerra, “arregaçando a manga do vestido para mostrar sem uma palavra o seu número de prisioneira tatuado no braço” (*ibidem*). A experiência concentracionária em Buchenwald é determinante para o enquadramento de Taslitsky neste rol de entrevistas que Dionísio publica. Por isso mesmo lhe pergunta por que não conseguira ver “O Pequeno Campo de Buchenwald”, embora tivesse andado “quilómetros esta manhã no Museu de Arte Moderna”, após ser reenviado sucessivamente para salas diferentes sem que o conseguisse encontrar. Taslitsky suspeita que é um sinal dos tempos, que “pode acontecer que os quadros da Resistência desapareçam todos do Museu”, porque “estão a incomodá-los muito” (*idem*, 281). Efetivamente, o pintor era presença regular no Salão de Outono parisiense, quase sempre com controvérsia, como viria a demonstrar a remoção do seu quadro *Riposte* no ano seguinte, por indicação do executivo francês.

Não sabemos se Boris Taslitsky já estaria a trabalhar em *Riposte* neste momento. Sabemos que, no ateliê, Dionísio passa em revista todo o trabalho do pintor através de fotografias cronologicamente



ordenadas “num grossíssimo álbum”, que percorre enquanto conversam sobre a “necessidade do realismo nos nossos dias, os problemas que um realismo moderno levanta, as várias dificuldades da sua realização, o grande papel que a arte tem a desempenhar” (*ibidem*). Em suma, o pintor e escritor português pretende recolher impressões de um dos maiores símbolos do realismo socialista francês, numa área em que ele – Dionísio – era também especialista, e cujo ponto alto seria o seu volume tripartido *A Paleta e o Mundo* (1956-1962), galardoado com o Grande Prémio de Ensaio da Sociedade Portuguesa de Autores em 1963.

Dionísio não se coíbe de criticar a pintura de Tassilitsky. Lembra-se de comentar com Joaquim Namorado sobre as cores utilizadas em “A paisagem de Riom”,<sup>161</sup> um verde e um amarelo que Namorado classificara “de reбуçado”. Comenta também a tela que Tassilitsky preparava para o próximo Salão de Outono, “Na fábrica de energia eléctrica” [*Le four électrique dans une usine de locomotive*], e o “Vagon da deportação” [*Le Wagon des déportés*], “documento de uma época”, mas que Dionísio espera que Tassilitsky retome mais tarde, “quando tiver certas dificuldades de ordem técnica e estética definitivamente vencidas” (*idem*, 282). Estes dois últimos proporcionam uma visão conjunta da narrativa da Resistência sobre os crimes nazis: os operários em esforço em volta de uma locomotiva, para a produção de energia que a porá em movimento, e os prisioneiros dentro de um vagão, encarcerados por razões políticas, antes de depositados, nos campos de concentração nazis. Face a esta constelação, como entender a receção atribulada de *Riposte*, que em 1951 levanta objeções ao governo francês, removendo-o do Salão de Outono?

Desde 1945, a chamada Indochina já se encontra em processo de emancipação face ao colonizador, enfrentando as tropas francesas numa guerra que se prolongará até metade da década seguinte, progressivamente resultando na independência do Vietname (1945, reconhecida em 1954), do Laos (1949) e do Camboja (1953). No verão de 1949, os estivadores e trabalhadores portuários franceses unem-se no bloqueio às embarcações com destino à Indochina, numa onda de forte contestação enfrentada com violência policial. *Riposte* retrata um desses momentos. Um grupo de trabalhadores luta na doca de Port-de-Bouc em frente a um barco negro, contra a polícia e os cães por estes instigados, perfazendo uma forma piramidal culminada pela bandeira tricolor da República francesa, reminiscências respetivamente de *A Balsa da Medusa* (1818/1819), de Géricault, e *A Liberdade Guiando o Povo*, de Delacroix (1830). Na exegese feita por Michael Rothberg aos símbolos da pintura clássica francesa presentes neste quadro, e para a qual remetemos para uma análise em detalhe

---

<sup>161</sup> *La Peseé*, iniciado na prisão de Riom, terminado em Buchenwald e Paris, após a libertação, é um dos famosos quadros de Tassilitsky sobre o processo de deportação.

(cf. 2009: 66 ss.), este destaca como o movimento operário se vê junto ao movimento anticolonial como peça da “longue durée” da história política francesa (*idem*, 67). O detalhe primordial, no entanto, está em duas figuras: por um lado, um dos marinheiros que veste uma camisola às riscas azuis, numa evidente alusão aos conhecidos uniformes dos prisioneiros dos campos de concentração; por outro, ao centro e mais próximo do ângulo de visão imediato do espectador, um polícia que é arrastado pelo chão e preso por um dos manifestantes, em cujo rosto se vê notoriamente um bigode e expressão como os de Adolf Hitler. A supressão deste quadro – oficialmente por ser “politicamente incorreto”, como diria o *préfet* da polícia parisiense – prende-se, essencialmente, com a melindrosa questão do colaboracionismo francês durante a invasão nazi, que ficava assim registado enquanto fase inalienável da história francesa, desde a revolução de 1789 até ao presente. Desta forma, o quadro responde e retalia (*riposte*) a este regresso do fascismo à França “como participante colonialista na batalha da descolonização” (*ibidem*): a continuidade pós-guerra do colonialismo francês seria uma pós-vida do nazismo na história da França.

Taslitsky é deportado para Buchenwald e a sua mãe é assassinada em Auschwitz,<sup>162</sup> um momento rememorado na sua obra *La Mort de Danielle Casanova*, exposta em 1950. A experiência pessoal das atrocidades nazis legitima uma associação, frequente durante o pós-guerra, dos inimigos políticos como próximos do nazismo.<sup>163</sup> Por outro lado, Taslitsky intervém na questão colonial como *bystander*, no âmbito de uma viagem à Argélia em 1952, organizada pelo Partido Comunista Francês, e da qual resulta uma exposição em Paris em janeiro de 1953 de quadros que antecipam a guerra da independência, que se inicia em 1954. De um modo geral, a Resistência francesa compara as atrocidades cometidas na Argélia àquelas cometidas pelos nazis na França ocupada, interligando a Resistência argelina à francesa.

Este xadrez de itinerâncias entre europeus que são vítimas, perpetradores ou *bystanders*, cimentadas pela filiação ideológica e partidária dos intelectuais franceses, aproxima-se dos fundamentos teóricos sobre o colonialismo por parte de intelectuais negros, que surgem igualmente em força ao longo dos anos 50, nomeadamente num texto seminal como é o *Discurso Sobre o Colonialismo*, de Aimé Césaire (1913-2008), publicado pela primeira vez em 1950. Um dos pontos centrais deste texto que

---

<sup>162</sup> Todos os dados biográficos e artísticos aqui referidos podem ser consultados no site oficial de Boris Taslitsky, gerido pela filha do artista (cf. <http://boris-taslitzky.fr/accueil.htm> [consultado em 04.08.2020]).

<sup>163</sup> Veja-se a cena do filme de 1966 *A Batalha de Argel*, de Gillo Pontecorvo, em que o coronel Philippe Mathieu (interpretado por Jean Martin) responde a uma imprensa francesa e estrangeira crítica dos métodos utilizados contra os terroristas argelinos, que não devem esquecer-se que muitos dos militares que agora defendiam a pátria francesa contra a Frente de Libertação Nacional (FLN) argelina tinham sido membros da Resistência durante a ocupação nazi e sobreviventes dos campos de Dachau e Buchenwald. Recusava assim os insultos de fascista e nazi que lhe eram endereçados. A cena imediatamente a seguir mostra diversos métodos de tortura utilizados pelos militares franceses, contrapondo as palavras do líder militar às ações do exército denunciadas pelo filme, cujo guião se baseia nas memórias de guerra de Yacef Saadi, líder da formação argelina, a quem é atribuído um papel na película, baseado na própria experiência.

rapidamente se dissemina pela Europa, nomeadamente em Paris, centro nevrálgico da luta anticolonial do pós-guerra, é precisamente o da consciência da *descivilização* do colonizador quando colocado no lugar do colonizado, ou muito próximo dele:

[...] valeria a pena estudar clinicamente, no pormenor, os itinerários de Hitler e do hitlerismo e revelar ao burguês muito distinto, muito humanista, muito cristão do século XX que traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele, que Hitler é o seu *demónio*, que se o vitupera é por falta de lógica, que, no fundo, o que não perdoa a Hitler não é o crime em si, *o crime contra o homem*, não é a *humilhação do homem em si*, é o crime contra o homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os «coolies» da Índia e os negros de África estavam subordinados. (Césaire, 1978: 18)

Césaire aplica a imagem do ricochete (*choc en retour*) à experiência traumática do nazismo em território europeu, um “asselvajamento” do continente, desprovido de capital teórico que assimile a violência repetitiva e repulsiva colonial aplicada a si próprio, culminando numa cumulativa autodestruição (cf. Rothberg, 2009: 73-87).<sup>164</sup>

Embora só se possa falar de guerra colonial em Portugal a partir de 1961, o movimento anticolonial põe-se em marcha no imediato pós-guerra, com a reivindicação da União Indiana dos territórios portugueses ao redor de Goa, logo após a independência cedida pelos britânicos (1947). As independências ou a constituição de movimentos que a elas almejavam eram transversais a várias latitudes: em 1945, a Indonésia libertara-se da ocupação holandesa, e, no ano seguinte, vários territórios da África Ocidental francesa formavam o Rassemblement Démocratique Africain, uma confederação com vista às respetivas independências.

É neste contexto que o Estado Novo cria uma instituição que se torna num peculiar caso “de ironia da História em que o feitiço se vira contra o feiticeiro” (Rosas, 2018: 43). Trata-se da Casa dos Estudantes do Império (CEI), fundada para controlar e formar estudantes universitários oriundos das colónias à luz da ideologia e das prioridades políticas do império. Apadrinhada pela Mocidade Portuguesa, tutelada pelo Ministério das Colónias, e financiada pelos governos coloniais, tem em Lisboa uma sede a partir de novembro de 1944, com uma cantina, biblioteca, um lar, um posto médico e um salão de jogos.

---

<sup>164</sup> Veja-se também Hannah Arendt (2010: 211 ss., itálicos nossos): “A ideologia racial e não a de classes acompanhou o desenvolvimento da comunidade das nações europeias até se transformar em arma que destruiria essas nações. Historicamente falando, os racistas, embora assumissem posições aparentemente ultranacionalistas, foram piores patriotas do que os representantes de todas as ideologias internacionais; foram os únicos que negaram o princípio sobre o qual se constroem as organizações de povos – o princípio de igualdade e solidariedade de todos os povos garantido pela ideia de humanidade”.

Os frequentadores deste espaço —<sup>165</sup> brancos, mestiços e, embora em minoria, negros —, assim como os membros das sucessivas direções, tornar-se-ão crescentemente parte da onda democratizante e antifascista que obtém preponderância no imediato pós-guerra. Assinam as listas de apoio ao MUD e apoiam a candidatura de Norton de Matos, mas “do registo antifascista, na viragem dos anos 40 para os anos 50, emerge a agenda anticolonial” (*idem*, 46). Esta começa a integrar os canais de informação que até aqui temos vindo a analisar, nomeadamente na *Seara Nova* e na *Vértice*, onde se publicam textos<sup>166</sup> sobre a questão colonial africana de figuras como Francisco José Tenreiro, Mário Pinto de Andrade, Agostinho Neto, Noémia de Sousa e Marcelino dos Santos, todos eles, em algum momento, associados à CEI, que se tornará uma “dor de cabeça” (*ibidem*) para o regime, e será brutalmente encerrada em 1965, ano de diversos atos de perseguição e violência políticas por parte do regime.<sup>167</sup>

Perguntamo-nos, com Manuela Ribeiro Sanches (2013: 287), se, ao sabor destes trânsitos, circulariam em Portugal textos como os de Aimé Césaire, aqui já referido, mas também *Pele Negra, Máscaras Brancas* [*Peau Noire, Masques Blancs*] de Frantz Fanon (1952), pela ligação destes intelectuais à cena francesa, inclusive a Jean-Paul Sartre, desde cedo um defensor da causa anticolonial e amplamente divulgado em Portugal. Não o sabemos, mas aventamos a hipótese de que é possível encontrar interseções entre a memória do Holocausto e a representação do colonialismo em textos literários do pós-guerra, através de uma análise multidirecional de figuras que transitam entre o perpetrador, a vítima e o *bystander*. Esta hipótese é desenvolvida a partir de obras selecionadas de Alves Redol e Jorge de Sena, ambos com experiência africana e/ou colonial, revelada, em maior ou menor grau, em traços autoficcionais. Como forma de elucidação deste gesto metodológico, vejamos um exemplo de ricochete e antecipação da questão colonial através do romance *Natureza Morta*, de José-Augusto França, publicado em 1949. Ainda que sem qualquer referência aos crimes nazis, a representação da violência colonial portuguesa neste romance permite identificar uma coreografia

---

<sup>165</sup> Naturais da metrópole, filhos de colonos ou de funcionários deslocados para as colónias, e filhos de colonos ricos, de altos funcionários ou de quadros que podiam pagar os seus estudos em Lisboa ou Coimbra (onde havia uma segunda delegação), ou oriundos das classes médias urbanas, beneficiários de bolsas do Estado, dos governos coloniais, das igrejas locais ou de outras entidades privadas (*cf.* Rosas, 2018: 44).

<sup>166</sup> Extrapolaria os objetivos deste trabalho abordá-los aqui, sobretudo pela provável escrita sob pseudonímia, que não dominamos no caso destes autores. Tenha-se em conta, a título de exemplo para a nossa hipótese, na *Vértice*: o artigo “Problemas Coloniais”, de Francisco José Tenreiro (vol. V, n° 55, março 1948, pp. 173-174), o poema *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa (vol. VIII, n°73, novembro 1949, pp. 132-133), “Os Negros no Filme Americano”, por Alves Costa (vol. X, n° 87, novembro 1950, pp. 321-324), e “Esquema do Problema Linguístico Negro-Africano”, por Mário Pinto de Andrade (vol. XIII, n° 114, fevereiro 1953, pp. 102-104); na *Seara Nova*: “Algumas Notas sobre o Negro Moçambicano”, de Orlando Mendes (n° 1103, fevereiro 1949, pp. 67-68), “Sobre ‘Literatura Colonial’”, de Augusto dos Santos Abranches (n° 1104, fevereiro 1949, pp. 78-79), “Temas Coloniais”, por Felisberto Ferreira (n° 1194-1195, novembro/dezembro 1950), e “Política Indígena”, por Rodrigues Júnior (n° 1274-1275, março-junho 1953, pp. 54-55).

<sup>167</sup> Desde a vaga repressiva contra o movimento estudantil, ao assassinato de Humberto Delgado pela PIDE ou ao encerramento à força da Sociedade Portuguesa de Autores, por causa do caso *Luuanda*.

literária semelhante às de Alves Redol e Jorge de Sena, escritas posteriormente e em interseção com a memória do Holocausto.

Em 1951, José-Augusto França reúne um conjunto de intelectuais com o propósito de pensar a atualidade, inaugurando a “antologia de inéditos autores portugueses” intitulada *Unicórnio*, que seria sucedida pela *Bicórnio* e *Tricórnio* em 1952, *Tetracórnio* em 1955, e *Pentacórnio* em 1956. Entre eles estão companheiros seus da viagem surrealista Alexandre O’Neill e António Pedro, assim como um leque de colaboradores que se estende de Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner e Adolfo Casais Monteiro, a Óscar Lopes, José Blanc de Portugal, David Mourão Ferreira e Eduardo Lourenço. Tomemos de empréstimo o resumo do arco cronológico que abordamos até este momento, que José-Augusto França elabora na *Tetracórnio* (1955), intitulado “Mil-Novecentos-E-Cinquenta”:

O período histórico que se seguiu imediatamente à guerra de 39-45, olhado na euforia da victoria [*sic*] dos aliados, na situação épica que tinha arrastado os grupos de guerrilheiros por toda a europa, ecoara em Portugal através de esperanças cuja solução imediata se não satisfaria. O sopro que vinha de uma França que se dizia caminhar da Resistência para a Renascença veio por cima da literatura portuguesa e o nome de Aragon, até aí pouco popular, substituiu os américo-brasileiros que pareciam ter esgotado as suas exportações bibliográficas. Tudo parecia fácil a uma juventude candidamente ignorante do que poderia ser uma Renascença, e que dessa, oferecida pela «honneur des poètes», se supunha a um tempo percursora e construtora. Em 1945, todos os jovens intelectuais portugueses eram «neo-realistas» – salvo meia dúzia de exceções sem importância no clamor geral, e sem qualidades. (*Tetracórnio*, p. 61-62)

O reducionismo desta avaliação não será alheio à verdadeira intenção desta panorâmica, que, com algumas exceções, de entre as quais se destacam Jorge de Sena e António Pedro, culmina na conclusão pessimista que França pretende apresentar: “Mercê de circunstâncias históricas e mercê de si próprios, os intelectuais portugueses encontram-se *em estado demissionário*. Não demitidos: demissionários.” (França, *idem*, 71). A referência ao volume de Alves Redol de 1949, e a Aragon que nele, como vimos, é celebrado, assim como a alusão aos mestres norte-americanos e brasileiros do romance regionalista que inspira a corrente inaugurada por *Gaibéus*,<sup>168</sup> não deixa dúvidas sobre o ressentimento de França relativo ao condicionamento que as filiações ideológicas impunham a figuras como ele próprio.

Havia sido este o caso do seu romance de estreia, *Natureza Morta*, escrito em 1947, a partir da sua breve experiência em África durante o ano de 1945. Na revisita que faz ao percurso editorial do romance, na sua terceira edição, em 1979, José-Augusto França lamenta “o mortal silêncio caído sobre

---

<sup>168</sup> John Steinbeck, Jorge Amado ou Graciliano Ramos, por exemplo.

a pobre Natureza Morta” (França, 2005: 190) à época da sua publicação original, decorrente, a seu ver, das tensas divergências entre neorrealistas e surrealistas que a precederam.<sup>169</sup> Em nota à 4ª edição (2004), José-Augusto França enquadra a obra numa “pré-história anticolonialista” (*idem*, 192), um olhar já concretizado no posfácio de Eduardo Lourenço à edição de 1979, quando dizia que o romance criara

um espaço particular, um estranho *no man’s land* literário, tal como devia ser aquele onde o drama da inconsistência metropolitana estava predestinado a converter-se e fundir no da inconsciência imperial de uma colonização desde séculos concebida e pensada como porto de abrigo para os sonhos caseiros falidos [...]”. (Lourenço *in* França, 2005: 178)

Tal como o genocídio dos judeus não beneficiava da existência de um enquadramento mental e discursivo que permitisse uma abordagem ao fenómeno a partir de um conceito, como viria a tornar-se ‘Holocausto’, também um romance como *Natureza Morta* não gozava de circunstâncias de receção que lhe permitissem ser entendido enquanto ‘anticolonial’,<sup>170</sup> nem mesmo no seio do neorrealismo, um exemplo cabal da perspectiva de Eduardo Lourenço de que “a hegemonia espiritual que foi a do *neo-realismo* durante quase trinta anos, não *subverteu* tanto como se podia imaginar a *imagem idealizante* de Portugal (...) reformulando no sujeito *povo* praticamente todos os *clichés* que até então haviam funcionado em relação ao «português» em geral e a Portugal” (Lourenço, 1992: 31, sublinhados no

---

<sup>169</sup> “[...] é verdade que, em 1948-1949, eu me envolvera na polémica lisboeta do surrealismo, numa opção então trotskista que, evidentemente, deitou óleo no lume da oposição intelectual. Fomos todos mais ou menos tratados de traidores à causa, houve cortes de relações de velhos amigos de 1945, eu escrevi que os ataques neo-realistas ao surrealismo eram «estúpidos», evidência que, por escrito não agradou – e, por outro lado [...] interrompi relações com André Breton, que, no seu ódio ao PC francês, pretendia impor que cortássemos com o PC de cá, rompendo a necessária unidade portuguesa antifascista” (França, 2005: 189-190). Este excerto dá conta da complexa teia de afiliações da época, que convergirá nas constantes dissensões intelectuais, primeiro entre neorrealistas e surrealistas, depois entre os próprios surrealistas, que rapidamente se partem em distintos grupos (*cf.* Cuadrado, 1998: 9-24). Por serem duas figuras que surgem no nosso trabalho, interessa destacar aqui a ironia com que Mário-Henrique Leiria questiona o surrealismo de José-Augusto França, aludindo ao romance *Natureza Morta*, questionando-se se seria este romance e o seu realismo burguês a ideia que França teria dos postulados surrealistas: “[...] o que será a descoberta surrealista para J.-A.-F.? Será a manipulação longa e laboriosa de um romance (mau ou bom, nesse caso não interessa) *realista-burguês-Natureza-muito-Morta?*” (*cf.* Leiria, 2019:98). Intuímos que seja esta alusão a que se referem indiretamente França e Lourenço nos textos apensos à edição com que trabalhamos.

<sup>170</sup> Estas circunstâncias seriam distintas na sua segunda edição, em 1961, perante o início da repressão violenta dos movimentos de libertação em Angola. Com José-Augusto França já vivendo em França, esta edição é promovida por Fernando Namora, que aconselhara o romance à editora Arcádia ainda em 1960, mas que, devido a problemas de produção, acaba por sair apenas em 1961, num momento de “perigosa inoportunidade” – uma edição que, segundo o autor, se esgotou (*cf.* França, 2005: 188). Em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Eduardo Lourenço traça uma linha cronológica de aparição da questão anticolonial na literatura portuguesa que vai desde o poema *África*, que fecha *Aviso à Navegação* de Joaquim Namorado (1941), e da publicação de *Ilha de Nome Santo*, de Francisco José Tenreiro, no *Novo Cancioneiro*, de 1942, até Alfredo Margarido, passando por Castro Soromenho e José Augusto França (*cf.* Lourenço, 1983: 113). Pires Laranjeira e António Pinheiro Torres argumentam igualmente a favor desta periodologia, mas o primeiro é adverso à ideia de que se inaugura uma literatura da negritude em Portugal com o poema de Namorado, mas sim com os poemas de Tenreiro antes referidos, uma discussão que não nos interessa seguir aqui (*cf.* Laranjeira, 1995: 138-148). Para uma panorâmica mais consensual, veja-se Ribeiro (2004: 167-257).

original).<sup>171</sup> Isto apesar de Jorge de Sena, autor do único texto consequente que a obra recebeu na sua publicação (cf. França, 2005: 192), o apelidar de “importante documento sociológico” (Sena *apud* França, 2005: 170), no qual as “sequências do preto Macuso, a sua fuga, a sua prisão, a sua morte, que, dados com forte visualismo e discreto mas penetrante poder dramático, são das melhores páginas do romance português” (*idem*, 168). Que páginas são estas e que argumento sociológico convocam?

Se a literatura pós-colonial portuguesa é povoada pela “ficcionalização ou poeticização dos fantasmas da guerra colonial” (cf. Vecchi, 2010: 47), *Natureza Morta* antecipa esses fantasmas, colocando o colonizador enquanto objeto de observação de si próprio, como vítima de uma violência perpetrada sobre os corpos negros colonizados, que a si regressa em ricochete, através da sua presença num espaço geográfico do qual ele não retira qualquer benefício. Este é, portanto, um “romance-sinal de uma situação que o tempo confessará e revelará problemática” (Ribeiro, 2004: 149). Os fantasmas do império colonial português povoam o retrato psicológico desta pequena constelação de personagens, subjugadas ao discurso da *excepcionalidade colonial portuguesa* (cf. Vecchi, 2010: 15-56). A normalização da hierarquia racial e social, narrada com “indiferença”, encontraria reservas nos críticos neorrealistas da época, que a desvalorizaram em detrimento de *Terra Morta*, de Castro Soromenho (1910-1968), uma obra do mesmo ano, com ação localizada igualmente em Angola, mas de carácter subversivo, violento e explícito (Lourenço *apud* França, 2005: 175).<sup>172</sup> Na crítica da *Vértice* ao romance, pela mão do diretor Raúl Gomes, ressaltam acusações de “interiorismo” e “psicologismo”, na senda do que era o programa estético dos neorrealistas:

Segue-se a luta desesperada da protagonista pela recuperação do seu equilíbrio interior. Mas isso leva-a a perceber a semelhança existente entre o seu destino e o destino de um pobre negro igualmente vítima de uma estrutura social que se opõe à realização dos anseios humanos mais comezinhos. O romance termina aqui, precisamente onde gostaríamos de vê-lo começar. Ficamos sem saber em que consiste a defesa da dignidade humana: se na garantia de direitos intangíveis desse tipo de subjectividade difusa de que Júlia é um exemplo típico, se na conquista de uma estrutura social que elimine a possibilidade de situações idênticas às que a protagonista viveu (menos significativas, aliás, que as do negro).

(*Vértice*, vol. X, nº86, outubro 1950, pp. 254-256)

---

<sup>171</sup> É apenas a partir do V Congresso do PCP, em 1957, que o anticolonialismo se torna, para o partido, uma questão separada do antifascismo (cf. Madeira, 1996: 274-276).

<sup>172</sup> Isto apesar de Castro Soromenho e José-Augusto França se relacionarem e de o primeiro ser o responsável pela publicação do romance do segundo no Brasil, onde aquele estava exilado e onde este conseguiu fazer circular livremente o seu livro, ao contrário do que sucedeu em Portugal (cf. França, 2005: 188). Veja-se, também, a crítica de França a *Terra Morta* na *Seara Nova* (nº 1130, setembro 1949, pp. 149-151).

A aparente indiferença da aparição exterior do trauma psicológico das personagens acolhe, a nosso ver, o aspeto mais relevante de *Natureza Morta*, enquanto retrato de uma tomada de consciência da descivilização do colonizador (cf. Césaire, 1978: 17). Como já referimos, este é um tópico que a reflexão anticolonial negra coloca em cima da mesa na viragem da década de 40 para a seguinte, articulando nazismo e colonialismo debaixo de uma mesma leitura anticapitalista da violência política, e obstando ao pretense regresso da normalidade tolerante e esclarecida do passado europeu, derrotado o nazifascismo (cf. Sanches, 2013: 287). No caso de *Natureza Morta*, surgida num contexto sociocultural que não experienciara qualquer invasão nazi – ao contrário do público francófono do discurso de Césaire –, esse “asselvajamento” (Rothberg, 2009: 76) dá-se num duplo espaço periférico: em Angola, longe do centro do império, e num lugar recôndito no interior desse mesmo espaço periférico, numa região do sul do país, “a mais de mil léguas de Luanda e não sabia quantos milhares de quilómetros de Lisboa” (França, 2005: 28).<sup>173</sup>

É ao redor da fazenda de São Pedro, “junto a um rio, cheia de mosquitos e com febres todos os anos” (*idem*, 16), que a ação principal tem lugar, num arco cronológico de menos de uma semana, iniciando e finalizando no ambiente íntimo conjugal de uma cama onde duas mulheres sofrem a indiferença dos seus maridos. O romance inicia com D. Antónia, espreitando da janela em robe, uma perspectiva adotada pela focalização narrativa, de onde se avistam o rio “largo, escuro, sem rumor” e as planícies do outro lado, pontuadas pela “silhueta de imbondeiros” (*idem*, 12), assim como a constelação de figuras de brancos – infelizes, torpes, vencidos ou degradados – sobrevivendo a um clima de suor e mosquitos, e de negros – criados, capatazes e, no caso das mulheres, objetos sexuais – acantonados aos espaços da senzala, do morro, ou ao chão e aos pés dos brancos, junto aos quais dormem. Observam-se ainda as tensões entre figuras como o Reis, particularmente violento com os mulatos e mestiços, fruto de relações entre brancos e negras, “raça atravessada que possuía todos os vícios” (*idem*, 36).<sup>174</sup> Em suma, impera, na obra, um olhar colonial português a partir da experiência *in loco* do império,

---

<sup>173</sup> Remeter-nos-emos, em parte, para a análise comparativa que faz Margarida Calafate Ribeiro de *Natureza Morta e Terra Morta* de Castro Soromenho (cf. 2004: 143-151), detendo-nos na figuração das personagens do primeiro romance. O livro de Castro Soromenho, sendo mais claro na sua denúncia do colonialismo como ato político, permitiu que fosse recebido no meio intelectual português de forma mais favorável, ao contrário de *Natureza Morta*, razão que nos interessa para o nosso argumento. Uma referência incontornável, que seria interessante analisar em gesto comparatista, é, obviamente, *Heart of Darkness* (1902), de Joseph Conrad. As reflexões de Michael Rothberg sobre aquela novela aplicar-se-iam facilmente ao romance de José-Augusto França (cf. Rothberg, 2009: 54 ss.).

<sup>174</sup> “Tinha sempre má vontade com todos, batia frequentemente nos negros, nunca conseguia ter o mesmo criado por muito tempo e odiava os mestiços – raça atravessada que possuía todos os vícios. Já era o segundo mulato que lhe roubava uma preta no morro. Acusara falsamente um deles de ladrão, ao chefe do posto, e, uma manhã, uns serventes vieram trazê-lo com a cabeça quebrada, coberto de sangue e de ama duma noite passada de borco na estrada de cima. Agora vingava-se em todos os mestiços que lhe caíam nas mãos, com crueldade, à espera apenas da primeira reacção para fazer que os despedissem, só para que se renovasse a vítima” (França, 2005: 36).



pejada de violência racial e situada numa geografia triste e hostil, inversa à modalidade folclorizante de uma África enquanto “mítica natureza tropical, classicamente descrita como portentosa ou exuberante” (Lourenço *apud* França, 2005: 173).<sup>175</sup>

A outra mulher, e protagonista *de facto*, é Júlia, cuja chegada à fazenda constitui o tema de conversa de D. Antónia ao longo do primeiro capítulo, acometida a julgamentos imediatos sobre uma atitude de superioridade com que “a imperatriz” chegara ao local, tanto em discurso direto, com o marido (Santos) e com o Matos (o homem que secretamente deseja), como em discurso indireto quando reflete que

[a] esta hora, a mulher do gerente também havia de andar às voltas na cama, lá ao lado. A casa era mais fresca e o quarto tinha outras comodidades. [...] Mas, mesmo assim, e para quem não estava habituado, o calor não perdoava. Também havia de estar a rebolar-se na cama... Não era mais do que as outras – e que remédio senão habituar-se. Que chorava, tinha vindo contar-lhe o Bilhete [o criado]. Coisas de pretos... Mas que não se pusesse com choros à frente do marido... O Gomes não era para coisas dessas. E não se ensaiava nada... Homem de São Tomé, até diziam que tinha morto um negro. E que chorasse! Também as outras choravam. Mas que não se desse ares de «imperatriz». A «imperatriz!» – lá por ser mulher do gerente... Ali, naquele buraco, havia de lhe valer de muito. (França, 2005: 22-23)

Júlia casara por procuração com o gerente da sociedade comercial que gere a fazenda, António Gomes. O romance apresenta dois quadros analépticos nos quais se explicam os antecedentes metropolitanos de Júlia (*cf. idem*, 39-50; 87-94). Uma relação amorosa desfeita e um impulso irracional levam-na, através de uma prima, cujo marido – experiente de terras africanas (São Tomé) –, conhece Gomes, a aceitar a proposta de casamento à distância, projetando em terras coloniais o seu local de liberdade: “Iria para a África, essa era a sua defesa – e seria o recomeço, o recomeço a que se obrigava, a possibilidade de encontrar a sua personalidade, a sua pessoa, que, então, era como um cão batido e amedrontado” (*idem*, 93). Este desdobramento identitário em função do espaço da metrópole e das colónias é um dispositivo fundamental na figuração de Júlia e António Gomes, e é ele que nos interessa enquanto transfiguração literária de uma experiência colonial do autor.

---

<sup>175</sup> O romance inscrever-se-ia, como aduziria Lourenço, numa “literatura portuguesa de experiência africana”, que este considerava, à época (1979), ser “mais rara em quantidade e qualidade” que a literatura africana de expressão portuguesa (*ibidem*, 178). Já chamara a atenção para este aspeto em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* (1968), a propósito do poema – inaugural na temática africana na literatura ‘metropolitana’ – *África*, de Joaquim Namorado, de 1941, quando a “temática africana estava ainda nos limbos” (Lourenço, 1983: 113). Esta viria a desenvolver-se, em grande parte, a partir da experiência traumática da guerra do Ultramar e das vivências coloniais das décadas de 50 e 60, de que são exemplo paradigmático obras de António Lobo Antunes, João de Melo ou Lídia Jorge, portanto posteriores ao tempo da narração do romance de José-Augusto França.

Numa nota à distância apensa à terceira edição, de 1979, e em resposta ao prefácio daquela edição de Eduardo Lourenço, José-Augusto França relata o ano “da minha breve vida colonial” (França, 2005: 183) e alguns fundamentos empíricos do romance. Parte a princípios de 1945 para trabalhar numa companhia de exploração de açúcar. De formação em Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras, toma conta dos negócios da família à morte do pai, o que o leva a Luanda, e de lá a várias zonas interiores de Angola, de onde recolhe imagens, nomes, sons, impressões com que construirá vários textos literários, do qual o romance *Natureza Morta* é o mais significativo.<sup>176</sup> No dito prefácio, Eduardo Lourenço considerara Júlia o seu duplo: “e porque não? Não a conheci em África, mas conheci o marido que a receberia tal e qual, se a história lhes acontecesse, ou ela existisse – como certamente algures existiu” (*apud idem*, 186-187). É curioso José-Augusto França referir precisamente a forma como António Gomes *recebeu* a mulher com quem casara por procuração. No primeiro momento que têm de intimidade, Gomes avança fisicamente para ela, forçando-a a uma relação sexual que ela não consente, mas que ele consuma, dominado por “uma força de que não poderia defender-se, um ímpeto cego e furioso, como o dum animal excitado” (França, 2005: 69). Mais tarde, ao rememorar a cena com arrependimento, autodescreve-se como um *selvagem*, que a toma ‘como a uma negra’:

Toda a cena do quarto lhe parecia agora bestial. Estava envergonhado pelo que se passara e praguejou baixo, contra si próprio. Nem ele sabia como aquilo acontecera. Quando entrara no quarto, sim, talvez já fosse numa certa excitação, mas não esperava nada daquilo. A mulher ali, a seu lado, à janela... Ele não estava habituado a brancas... Tudo isso podia ser uma explicação. E, que diabo!, ela era sua mulher, sua mulher legítima!...

Mas não, não tinha desculpa nenhuma, portara-se como um selvagem! O que não iria Júlia pensar dele? As mulheres não se tratavam assim...Possuía-a como se fosse uma negra dos musseques, sem um bocado de namoro, sem nenhuma daquelas pequenas coisas que agradam às mulheres... Aquilo fora logo, como um animal! (França, 2005: 73)

Júlia, imbuída da fantasia colonial na partida, recebe de imediato o reverso da medalha da epopeia do herói colonial português à chegada (*cf.* Ribeiro, 2004: 144), tornando-se uma presa das dinâmicas de poder coloniais, pautadas pelo abuso do corpo negro pelo colono branco. Por outro lado, no contacto com a figura procedente do centro, ao qual ele não regressa há 16 anos, António Gomes surpreende-se pelo reconhecimento de si próprio como descivilizado, repentinamente lembrado de que, no lugar de onde proviera, a animalização do outro, em especial da mulher, é um traço que distingue a civilização da selvajaria – o centro, da periferia; Portugal, das colónias. O choque que sente aquando desse

---

<sup>176</sup> Todos estes textos foram publicados junto com a edição mais recente do romance (França, 2018).

momento de reconhecimento do seu processo de asselvajamento, é canalizado para a violência perpetrada no 'preto Macuso', que, após tentativa de fuga, é torturado por ele em formato de espetáculo, sob observação voyeurística dos restantes brancos presentes:

Então puxaram Macuso bem para o meio, de forma que fosse visto por todo o pessoal, e a primeira pancada zumbiu no ar parado e caiu sobre as suas costas.

Ele tentou fugir com um salto maquinal, em que as pernas já não lhe obedeceram, mas os outros cipaio empurraram-no logo com as espingardas, e Macuso voltou a receber outra vergastada que já descia, com força. [...]

O cavalo-marinho [o chicote] tombava de novo, outra vez ainda, sobre os ombros, sobre o lombo de Macuso, até que ele caiu no chão, inanimado, com um fio de sangue que, da boca, se misturava à ferida dos lábios, reaberta já. [...]

Todos os brancos se fechavam num silêncio endurecido. Só o Reis tinha a cara torcida no seu riso de escárnio. De entre o grupo de D. Antónia, a pequena distância, alguém contava as pancadas em voz abafada. D. Antónia segurava o peito grande, com uma vaga expressão de horror, e de prazer também. (França, 2005: 139-140)

Júlia não assiste ao espetáculo, regressando apenas com o marido ao local, após este ser informado de que Macuso se enforcara:

E só depois viu o Macuso, pendurado numa trave do tecto. Estava hirto, de uma magreza atroz, completamente nu. A serapilheira, que amarrava os rins, tinha deslizado para o chão e o seu corpo negro e desnudado parecia mais comprido, como se a pele tivesse também escorregado sobre o esqueleto e tivesse ficado colada a cada relevo ósseo, com uma nitidez impiedosa. (*idem*, 147)

Perante a inabilidade do cipaio para cortar a corda que mantinha o cadáver ligado ao teto, Santos golpeia-a, e “todos os olhares tombaram também com o corpo, até ao chão” (*idem*, 148). Terminava assim o espetáculo da observação inerte dos brancos da queda de um cadáver negro preso por um fio. Júlia abandonara o espaço e entrara no próximo e derradeiro capítulo do romance, no qual o som da queda fica “a vibrar nos [seus] ouvidos”, e a imagem do fio é transferida para si própria, enquanto começa a andar apressadamente pelos caminhos desconhecidos da fazenda: “A sua vida estava por um fio! E era como se esperasse chegar ao ponto em que o fio se rompesse. (...) O enforcado estava pendurado do tecto; os olhos do Matos não a largavam”, lembrava, colocando em paralelo a morte de Macuso e a vigilância dos outros brancos em relação a ela (*idem*, 152). A desorientação de Júlia perante o horror do

espetáculo da morte de Macuso verte-se em reorientação didática sobre o seu papel naquela história, não apenas de espectadora, mas de *corresponsável*.

«Aquilo» realmente não era só consigo. Os seus problemas, o seu drama próprio, subitamente como que tinham sido desviados de um caminho exclusivo e pessoal, passavam a sofrer sob o impulso de uma história exterior, em que ela própria não tinha entrado aparentemente senão como espectadora, mas na qual, para sempre, ficara vitalmente interessada, na qual se sentia responsabilizada. (*idem*, 154)

Esta tomada de consciência da responsabilização é complementada pelo ataque da natureza feroz ao seu corpo – as correntes do rio, os mosquitos que a devoram, as formigas que a dominam –, demonstrando-lhe ‘a verdadeira África’: “Aquela era a África, e nunca antes imaginara como essa África lhe surgiria” (*ibidem*). Surge-lhe pressentindo a sua própria morte, espelho de uma lenta erosão da fantasia de um centro imperial civilizador da sua periferia africana, que é tradicionalmente, por sua vez, uma forma de iludir a própria periferização progressiva do império português no xadrez europeu e mundial (*cf.* Ribeiro: 2004: 21-54): “Pois se o mundo é aquele, se tudo tinha sucedido na sua realidade, e se no mesmo mundo se possibilitara tudo aquilo, para si o problema era ainda, era sempre, aceitar ou repudiar esse mundo...” (França, 2005: 154).

No final do romance, resgatada pelo marido, Júlia encontra-se na cama – a cela<sup>177</sup> – sofrendo da mesma indiferença e choro recalcado de D. Antónia, que no princípio despeitava da “imperatriz” para logo depois ir chorar secretamente na cama manifestando – apenas para si – solidariedade com a situação dela. Era esta a experiência colonial: Júlia era agora D. Antónia, o fim seria o suicídio ou a vida sob a consciência da (auto)animalização em terras coloniais. O tratamento violento infligido aos sujeitos da colonização *regressa* ao colono tornado sujeito desse processo (auto)destrutivo. As duas mulheres destroçadas na cama são o epítome deste processo.

Na sua extensiva análise à história literária portuguesa enquanto imaginação do centro e do império, Margarida Calafate Ribeiro subsume, em articulação com Salman Rushdie, uma modalidade de constante regresso à pátria, na forma de (re)escrever o país a partir das periferias coloniais (*cf.* Ribeiro,

---

<sup>177</sup> “Aquele cubo de rede, com a sua porta e a sua armação de madeira, pareceu-lhe uma cela de prisão, fechada e silenciosa” (França, 2005: 32). A última cena da diegese é precisamente o indício da permanência de Júlia – para sempre – naquele espaço de reclusão: “Foi ele [o marido] quem fechou a porta do quarto, com um estrondo breve. Indiferente e miserável, Júlia rolou sobre a cama; depois, sentiu o ar quente e húmido que vinha da janela pousar-lhe na pele do ventre despido. Depois, ainda, o peso do corpo do marido, silencioso, impaciente e voraz” (*idem*, 164). Na planificação cinematográfica que o autor elaborou na época, apenas à edição de 2005, a figura de Júlia antecipa o seu destino olhando com medo, sobre a estante do quarto, uma fotografia de um almoço de caçada de brancos, no qual está o marido (*cf.* França, 2005: 197). Aquela fotografia terá a função simbólica de antecipação e assombração da figura, de cada vez que se enfrenta com ela – ela torna-se objeto da caçada. Este adereço não existe na narrativa.

2004: 42 ss.). Este *writing back to the centre* enquanto “escrever à pátria” dará conta da frustração de José-Augusto França perante a receção atribulada de *Natureza Morta* em Portugal. Por outras palavras, o debate polarizado no meio intelectual português e desatento a estas questões de ricochete, como a de Júlia e António Gomes, justificam a tristeza com que o escritor lamentava, pouco antes da sua morte em 2021, a falta de atenção dada ao romance.<sup>178</sup> Esta parece-nos completamente justificada e até incontornável para retirar a obra do *no man’s land* literário que Eduardo Lourenço bem identificou face à sua receção, e atribuir-lhe um lugar na modelização de personagens incubadoras da *antecipação* de uma consciência colonial nos intelectuais portugueses da metrópole, nos termos em que Césaire a havia colocado.

Incorporamos neste gesto a reflexão sobre a necessária reconfiguração dos estudos do Holocausto – encarado geralmente como fenómeno único e singular, desvinculado de outros legados de violência política –, privilegiando uma revisão do papel que a ascensão do anticolonialismo e pós-colonialismo podem ter na sua perceção da passagem dos anos 50 para a década seguinte. Como a investigação tem amplamente demonstrado,<sup>179</sup>

uma reflexão comparativa entre o colonialismo e o nazismo, enquanto configuração específica da modernidade assente numa ideologia de dominação essencialmente racista, não só faz todo o sentido como pode permitir iluminar reciprocamente aspectos relevantes da lógica de violência estrutural comum às duas formações históricas. (Ribeiro, 2016a: 48)

Sublinhamos aqui o verbo *iluminar*, evitando a lógica essencialista de ver no Holocausto *ou* um evento único na História, logo incomparável, *ou* de o estudar como absolutamente equiparável a todos os genocídios perpetrados no século XX. Como lembra o historiador Omer Bartov,

[j]ust as the long history of anti-Semitism is not a sufficient explanation for the Final Solution, so, too, the fact that colonialism predated the Holocaust does not mean that it originated it. This is not to say that the Holocaust was *sui generis*, but merely that, like all historical events, it had many origins, including imperialism and colonialism, anti-Semitism, and scientific racism, as well as specific policies and circumstances of the Nazi regime. The very fact that Germany, which had the smallest and most short-lived colonial empire, conducted genocide in Europe, whereas France and Britain, with far larger and older empires, did not, indicates the limits of the colonial interpretation. (Bartov, 2016: 324)

---

<sup>178</sup> Vejam-se as suas palavras sobre o romance no volume organizado por Maria João Castro (2017: 35-44).

<sup>179</sup> Para além das contribuições seminais de Césaire (1978 [1950]) e Arendt (2010 [1951]: 243-291), consultem-se os trabalhos académicos, sobretudo aplicados ao contexto alemão, de Zimmerer (2011) e Langbehn & Salama (eds. 2011), e em específico sobre encontros coloniais luso-alemães, Clara (org. 2009) e Marques, Opitz & Clara (eds. 1996).

A nossa proposta de leitura limita-se a indagar sobre a desatenção à figuração das personagens com potencial autobiográfico, como vimos em *Natureza Morta*, em específico como esta se pode expandir à análise de outras obras ficcionais posteriores, que acolhem esta tomada de consciência da questão colonial em articulação com aspetos comuns à memória do Holocausto e ao início da guerra colonial em 1961.

No caso de Alves Redol, a sua experiência pessoal africana cerca de duas décadas antes da de José-Augusto França (1928-1931) constituíra um momento de viragem ideológica, a partir da observação da condição do negro (cf. Silva, 1993: 107-114).<sup>180</sup> Por seu lado, Jorge de Sena visitara vários portos africanos das colónias portuguesas, a bordo do navio-escola Sagres, na Escola Naval que frequentara brevemente e sem sucesso entre 1937 e 1938, uma experiência vertida literariamente em especial no conto *A Grã-Canária* (1961). É neste lugar cronologicamente intermédio que analisamos estes dois exemplos de dinâmica multidirecional, para a qual o excuro encetado com o romance de José-Augusto França nos servirá de protótipo metodológico.

### 2.1.2 Alves Redol entre Marrocos e Mauthausen: *A Barca dos Sete Lemes e O Cavalo Espantado*

A 4ª edição de *A Barca dos Sete Lemes*, em 1964, inclui um prefácio de Alexandre Pinheiro Torres (1923-1999), que introduz o tema central da seguinte maneira:

Uma das coisas mais intrigantes deste século de Trevas e de Luz tem andado à volta da descoberta do mecanismo secreto que fez agir os carrascos. [...] Quem não terá perguntado como se fabrica um SS? [...] Quem não ficou gelado de pavor com o massacre dos judeus, as execuções à escala industrial, as eliminações científicas com tiros na nuca? (*apud* Redol, 1964: 9)

O crítico termina propondo até um título alternativo para o romance: “A Arte de Transformar um Homem do Povo Num Carrasco”. Pinheiro Torres reforça a atualidade<sup>181</sup> do livro que Redol escrevera em 1958, ainda antes da discussão alargada sobre os carrascos de Hitler, que ganha em 1961, com o julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém, uma importância mediática global (cf. Levy & Sznajder, 2006: 105). Nesse sentido, *A Barca dos Sete Lemes* antecipa a discussão que viria a ter lugar de forma mais

---

<sup>180</sup> “[...] fui para África. Tinha 16 anos, voltei com 19. Considero essa viagem e essa estada decisivas para a minha vida: foi uma autêntica ‘viragem’. A condição do negro é que me abriu os olhos para a condição do branco na Metrópole”. (*apud* Silva, 1993: 107)

<sup>181</sup> Sobre a importância dos prefácios da obra redoliana como revisão crítica, vejam-se Bezerra (2012) e Reis (2012).

globalizada. É, portanto, uma obra visionária nas questões que coloca. Depois da revolução de 25 de abril de 1974, Pinheiro Torres regressa a este romance, e completa as referências domésticas que faltavam naquele prefácio escrito em ditadura:

[...] os SS, os «pides», os militaristas ávidos de expansão imperial – o mundo entrara, no após guerra, no período das libertações coloniais – a África árabe encontrava-se em turbulência, a Conchichina, o Quénia, o Congo, etc. O problema crucial que parece afligir Redol é que ele verifica que nunca houvera tantos carrascos como nas últimas décadas que o mundo acabava de viver. [...] Após a guerra, era legítimo que se perguntasse: como se fabrica um «gestapo» (certamente identificável a um pide)? (Torres, 1979: 221-222)

O nosso propósito é evidenciar este processo de transformação do protagonista Alcides Bago de Milho num membro de uma “força repressora da liberdade” (*idem*, 222), sob observação do efeito de ricochete no que diz respeito à questão colonial. Repare-se como Pinheiro Torres alude a ela, não deixando dúvidas de que Redol refletira sobre os carrascos coloniais, mas não os identificando como axioma central da sua leitura da obra do autor ribatejano, embrenhado que estava no ajuste de contas em curso no pós-25 de Abril, uma espécie de processo de Nuremberga à portuguesa:

No julgamento de tais actos: Nuremberga, entre nós recentemente, os poucos «pides» que os politiquelhos reaccionários ocupados em destruir a Revolução de Abril, levaram aos tribunais, para satisfação apenas simbólica pelos assassinatos do Tarrafal, Caxias, Peniche, etc., na altura de tais julgamentos, dizíamos, nos raros casos em que os criminosos têm pago (na Alemanha, Itália, e aqui entre nós), é de apreciar como estes exibem o passaporte dos valores bem documentados de «altos ideais» e de «altas missões» que lhes solicitaram que cumprissem. (*ibidem*)<sup>182</sup>

A figura central de *A Barca dos Sete Lemes* não é um carrasco superior, um pide, ou um SS, mas um jovem português, filho de um tratador de cavalos, que encontra o narrador – um português membro da Resistência francesa – numa prisão daquele país sob ocupação nazi. Nascido junto ao Ribatejo, enfrentando as dificuldades que a vida lhe opõe, Alcides sobrevive a várias peripécias, para, no fim, ver uma oportunidade de trabalho na Legião Espanhola que arregimenta “portugueses analfabetos ou semi-

---

<sup>182</sup> As comparações, durante o PREC (Processo Revolucionário em Curso), entre a PIDE e a Gestapo, foram abordadas recentemente e de forma crítica, com biografia e material arquivístico, pelo investigador Duncan Simpson (2020: 20-28). No remoque tecido pelo investigador à “historiografia antifascista” portuguesa como monopolizadora de uma visão da PIDE unicamente repressiva e centrada nas vítimas, este ressalva (*idem*, 33-34) que estão ainda por aprofundar critérios como a pobreza endêmica do país, que proporcionaria um terreno favorável ao recrutamento de cidadãos comuns como funcionários e informadores da política repressiva do regime. Este é, ironicamente (sendo Redol um proeminente antifascista), o fator basilar da construção do carrasco de *A Barca dos Sete Lemes*, como veremos neste capítulo.

analfabetos, homens sem trabalho deslocados do campo, facilmente enganáveis” (*idem*, 232), para defender os territórios marroquinos no que se entende ser a Guerra do Rif ou Segunda Guerra Marroquina (1920-1927). É ali, lutando em conjunto com as forças coloniais espanholas no norte de África, que o jovem Alcides se transforma num assassino. Os sete lemes desta barca são as sete alcunhas que lhe são atribuídas ao longo da vida, esquema que define a estrutura externa do romance, que segue os fios estruturais de um *Bildungsroman*, mas cujo dilema ético do personagem culmina não na *formação*, mas na *deformação*.

Bago de Milho nasce miraculosamente na noite de Natal – a primeira alcunha é “Menino Jesus” – e, levado para França depois da experiência africana, assassina o próprio chefe face a uma acusação injusta de roubo, mimetizando o gesto que aprendera em Marrocos, mas sendo agora punido por isso. Por esta altura é já o “Chacal”, tal e como lhe fora tatuado nas costas em África. A experiência colonial animalizou-o, ele regressa descivilizado para território europeu, não distinguindo a ética da violência como dependente do espaço onde ela é aplicada. Os nazis que gerem a prisão onde o Chacal e o narrador-escritor se encontram, peroram se o executam ou se o aproveitam para a vigilância dos campos de concentração. Será o pobre ribatejano Alcides uma vítima ou um carrasco?

É fácil ver na conversa de dois portugueses numa cela em França uma projecção de uma prisão portuguesa durante o Estado Novo, visto Alves Redol ter sido preso várias vezes pela polícia política. No entanto, como já observámos, Redol visitara, cerca de uma década antes, o espaço onde coloca estas personagens, a França do livro de homenagem de 1949 (*cf.* cap. 1.4.1), um aspeto que não pode ser dissociado do pilar central deste romance. Ali líamos as transcrições detalhadas dos escritos dos prisioneiros em paredes de prisões francesas: “Quem percorrer aquelas celas onde vive alguma coisa que se não pode definir inteiramente, mas oprime o coração e amarfanha, quem ler as inscrições feitas pelos prisioneiros, saberá mais alguns capítulos dessa história que ainda se não pôde escrever e de que este livro é uma pálida imagem” (Redol, 1949: 282 ss.). Parecia haver agora condições para Alves Redol desenhar melhor aquela realidade, razão pela qual divergimos de uma visão sobretudo dos subcapítulos intitulados “Os Gritos Silenciosos” – onde se dão as conversas do narrador com o outro prisioneiro –, como uma “*óbvia* projecção da experiência do autor nas prisões portuguesas” (Viçoso, 2012: 139, itálico nosso).

O romance surge em 1958, ano da candidatura presidencial de Humberto Delgado. O general que prometia demitir Salazar no dia da vitória sairia derrotado das eleições daquele ano, e acabaria assassinado pela PIDE em 1965. Porém, a esperança efémera de uma mudança política vibrara, ainda



que a repressão nunca tivesse sido tão forte como na época. Os escritores habituar-se-iam a deslocar os espaços dos romances para locais menos passíveis de cortes da censura. Veja-se *A Cidade das Flores*, de Augusto Abelaira (1926-2003), um retrato em 1959 da Florença dos anos 30, em que um conjunto de jovens intelectuais reflete sobre como resistir ao fascismo aparentava não ter fim. Na edição de 1975, Abelaira confessa ter estado tentado a *traduzir* o livro após o 25 de Abril, de forma a que ele espelhasse a realidade sem subterfúgios: Florença nos anos 30 seria a Lisboa dos anos 50, Mussolini teria o nome de Salazar, os personagens italianos adotariam nomes portugueses (cf. Abelaira, 1990: 308). Desistira da ideia por reconhecer que

o livro só poderia conservar o seu significado (a sua coerência) se continuasse preso ao artifício inicial, porque esse artifício fazia já parte dele, era indissociável dele, tornara-se também matéria romanesca, involuntário motivo de riqueza, elemento imprescindível do jogo que representa para o leitor a leitura (*idem*, 308-309).

A opção contrária resultava em percursos editoriais mais conturbados, como demonstrara *Seara de Vento* (1958), de Manuel da Fonseca (1911-1923). Este romance seria confiscado pela PIDE na sua segunda edição, deixando de “pertencer à especificidade literária para fazer parte da saga colectiva” (Baptista-Bastos *apud* Fonseca, 1978:16). As palavras são do prefaciador Baptista-Bastos (1934-2017) no pós-25 de Abril, e são eloquentes quanto à contingência e necessidade em que vivia toda a literatura portuguesa comprometida na década de 50 (cf. *idem*, 12). Pode o Alentejo de *Seara de Vento*, “em greve contra os grandes latifundiários, (...) quando a repressão atingia fases de paroxismo” (*idem*, 15), fazer deste livro, como quer Mário Sacramento (1920-1969), um “romance concentracionário”? Em *Há uma Estética Neo-Realista* (1968) o autor afirmava que sim. Que, ao contrário da crítica com que foi recebido o romance, havia espaço para uma “literatura de Campo de Concentração, entre nós” (1968: 31), de que este romance era exemplo. A categorização é metafórica, mas elucidativa da plasticidade com que o conceito é abraçado: a imaginação do espaço concentracionário expande-se dos campos nazis para sugerir toda a circunstância de exploração e submissão de humanos por humanos. Esta visão faz aproximar a categoria genológica ‘romance concentracionário’ da corrente artística neorrealista, e, logo, do posicionamento político dos seus autores. Desta forma, um romance como *A Barca dos Sete Lemes*, apesar da novidade estética e formal que apresenta, é, ainda assim, observado pela crítica, positiva ou negativamente, sob preceitos e expectativas neorrealistas.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> Augusto Abelaira sinaliza, em nota à edição de 1961 de *A Cidade das Flores*, como Gaspar Simões situara o romance – em jeito de elogio – fora do âmbito do neorrealismo. Vale a pena ler como o autor discorre sobre a corrente artística, acolhendo o seu próprio romance junto a outros, entre os quais *A Barca*

Orientada pelos sete nomes que são atribuídos ao protagonista, a macroestrutura do romance divide-se em seis capítulos (num deles são explicados dois). A identidade em evolução de Alcides Bago de Milho organiza-se a partir das fases de formação da sua personalidade, embora a narração não seja estritamente cronológica, por via da divisão da narração em dois tempos distintos. A biografia do protagonista determina a estrutura: Bago de Milho nasce em situação precária nas margens do Tejo, imbuído de misticismos populares que o alcunham de Menino Jesus por nascer na noite de Natal. Culmina no último capítulo, numa prisão francesa com a alcunha de Chacal. É nesta prisão, durante a invasão alemã da França, que a obra tem início, não enquanto final do estrato cronológico da vida de Alcides, mas como introdução do narrador, um escritor português que encontra Alcides na cela. É este narrador enigmático quem expõe o percurso de Alcides, reproduzindo a narração biográfica daquele em modo heterodiegético, mas interrompendo o fluxo narrativo com comentários e descrições do estado de alma em que ele, Alcides, se encontra ao contar-lhe aquilo que ele, escritor, transforma em objeto literário. É este, então, o segundo tempo da narração, o de uma narrativa primária em forma de comentário e/ou diálogo com Alcides. A estes dois estratos, correspondentes aos dois tempos distintos – biográfico de Alcides e narrativo pelo narrador – acresce um aspeto peculiar: a figura que testemunha é o protagonista de um texto trabalhado que vai sendo reproduzido pelo narrador ao próprio:

Quando eu me punha a escrever o que ele contara, ficava quieto, a olhar-me com humildade e um certo orgulho, e só se irritava quando percebia, em qualquer expressão minha, que o barulho da sala me transtornava. Mas era quando eu lhe lia, à hora de um silêncio tácito, livremente aceite por todos, que ele se tornava um homem sem complicações, curioso e atento, talvez feliz. Uma vez por outra dizia «foi assim mesmo» e acenava a cabeça rapada. (Redol, 2011: 351)

O texto fixado literariamente como narrativa secundária (do ponto de vista estrutural, mas não de amplitude e duração, já que é o centro da obra) expõe-se, portanto, como dado a conhecer à figura que lhe dá origem, abrindo-o à possibilidade de a própria o ouvir, de confirmar o seu conteúdo, de protestar contra ele, ou até de o corrigir durante as conversas na cela. Cria-se, assim, a ilusão de uma narração intercalada entre um testemunho (pseudo)extradiegético – o de Alcides e as suas conversas com o escritor – e a sua passagem ao espaço ficcional – a reprodução literária desse testemunho pelo escritor

---

*dos Sete Lemes*, enquanto neorrealistas, conquanto se entenda essa expressão, na época em que eles são publicados, como definidora de uma “certa maneira de encarar o mundo” (cf. Abelaira, 1990: 302-306): “Um movimento vive no tempo, tem de adaptar-se às contingências, sofre uma evolução que não é fatalmente progressiva ou regressiva, mas que é mudança, transformação. E hoje [1961] são considerados neo-realistas, se não de direito, pelo menos de facto, quantos, analisando melhor ou pior a realidade portuguesa neste ou naquele aspecto, se irmanam numa crença comum (o socialismo) acerca da evolução histórica. E assim, como não são dogmáticos e como prezam a liberdade artística, exprimem-se de maneiras diversas” (*idem*, 303).

enquanto narrador homodiegético do percurso de transformação do homem do povo em carrasco, que se entrecruzou com o seu:

[...] se falo na prisão é só para justificar o meu encontro com o filho do Bago de Milho. O romance de uma cadeia fica por fazer. A sua função neste romance é a de um cenário no qual se destacam, por vezes, além do meu patricio, certas figuras que não consigo dominar. (Redol, 2011: 21)

Esta estratégia deu origem a múltiplas considerações teóricas, por um lado, sobre uma aparente novidade na literatura portuguesa, e, por outro, sobre a porosidade entre níveis diegéticos e respetiva opacidade entre o que é ficcionado e o que é experiência autobiográfica do autor.<sup>184</sup> Para o nosso propósito, damos prioridade à imaginação na construção da figura do Bago de Milho a partir dos vestígios da guerra que Redol testemunhara em 1947-48 em França. Ali, o jovem está à espera de julgamento, e, ao contrário dos outros, foi honesto na confissão: “Nos primeiros dias todos estão inocentes. Eu sou o único que cheguei aqui e contei tudo tal qual se passou. Matei um homem, mas não m’envergonho de o ter morto” (Redol, 2011: 24).

Gaspar Simões notaria na sua recensão (2011: 134) que a descrição da infância e juventude do Bago de Milho mantêm ainda a “minudência de desenho anedótica” neorrealista, de que o escritor, por imperativo ideológico, não quis prescindir, mesmo perante a aparente vontade de inovar. Até culminar em “Chacal”, Alcides ultrapassará vários percalços à maneira picaresca, aceitando uma oportunidade de trabalho em Marrocos, que, sem que o saiba, significa integrar a Legião Espanhola. Segundo Pinheiro Torres (1979: 232), Redol ter-lhe-á afirmado pessoalmente que, em virtude da censura, deslocou o percurso de Alcides para esta guerra em vez da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), que era a que estava na génese do livro que havia pensado e que encaixa na cronologia de vida de Alcides. Há referências contextuais evidentes, como por exemplo o capítulo III da secção intitulada “Chacal”, de nome “Viva la muerte!”<sup>185</sup> (Redol, 2011: 375). No entanto, a desvalorização das referências à guerra por

---

<sup>184</sup> Alexandre Pinheiro Torres notaria estarmos, tecnicamente, em frente a um “jogo curioso, e inédito na literatura portuguesa, do confronto na escrita das duas realidades”: a narrada por Alcides e a literária/ideológica por parte do narrador (Torres, 1979: 235). Mário Sacramento chama-lhe “um dos mais altos momentos de *crise* auto-reflexiva da novelística portuguesa” (*apud* Reis, 2012: 16). Ana Paula Ferreira encontra já em *Fanga* (1943) o primeiro passo de Redol rumo a uma técnica de descentralização gradual da “autoridade narrativa tradicional”, cujo auge diz ser *A Barca dos Sete Lemes* (Ferreira, 1992: 164). Carlos Reis (2012: 21) encontra na obra “um registo de ambivalente indagação em torno da memória, da forma como o sujeito se relaciona com ela, da modelização ficcional e dos seus condicionamentos”. Não sendo este o espaço para uma análise desse tipo, importa destacar a confusão entre as categorias narratológicas de autor empírico, autor textual e narrador (*cf.* Buescu, 1998: 24 ss.), presente sobretudo em algumas recensões críticas da obra, a que aludiremos adiante.

<sup>185</sup> A divisa “Viva la Muerte”, originalmente ensaiada pelo tenente-militar José Millán-Astray, primeiro comandante da Legião Espanhola, criada em 1920, tornar-se-ia um grito de ordem da falange franquista durante a Guerra Civil, e terá sido vocalizada junto com as palavras de ordem “Muera la Inteligencia!”.

parte dos censores prende-se com a sua universalidade, como se pode ler num dos pareceres do relatório de censura: “Trata-se de uma obra de ficção em que os trechos que se julgam lesivos da nossa ética – embora contrários à nossa formação – não podem, porém, ter rígido o significado que se lhes pretende atribuir. A guerra é a guerra, e apresentada de forma crua, embora, tal não pode concluir pela significação de propaganda comunista” (*apud* Azevedo, 1997: 76-77). Isto é, uma localização da intriga na Guerra Civil Espanhola faria soar os alertas de potencial apologia ao comunismo; a deslocação para os anos 20 – ainda que absurda e desconexa na cronologia da personagem principal –, e para uma guerra no Norte de África espanhol, não era impeditivo de publicação.<sup>186</sup>

Alves Redol morre em 1969, não vivendo tempo suficiente para assistir ao 25 de Abril. Num exercício especulativo, perguntamo-nos como projetaria a *tradução* deste romance em 1975, segundo a intenção nunca levada a cabo por Augusto Abelaira sobre o seu, com ação igualmente *deslocada*. Parece-nos crível que a deslocação artificial de Bago de Milho para África se manteria, precisamente porque ela é necessária à inflexão do protagonista de herói pícaro regionalista – na senda do que Redol vinha fazendo até aí em grande parte da sua obra ficcional – para um carrasco em nome de ordens superiores não questionadas e não refletidas politicamente. É a partir da integração na Legião e dos assassinatos perpetrados em Marrocos que a narrativa toma uma função explicativa do carrasco como figura enviada a um espaço externo em que se enfrenta com o sujeito colonizado para relativizar o espectro da violência. Desta forma, distinguimos este romance dos outros dois aqui referidos – de Augusto Abelaira e Manuel da Fonseca –, pela consciente e progressiva internacionalização do percurso da figura,<sup>187</sup> cuja *aprendizagem*, no caso *deformação*, teria necessariamente de se dar na antecâmara do Holocausto: na França invadida, de onde eram enviados para território do Reich os prisioneiros *Nacht und Nebel*, e, de um modo geral, as tais figuras que o narrador dizia não conseguir dominar na introdução da narrativa. O romance propõe uma explicação de continuidade dos horrores perpetrados em Marrocos pela Legião Espanhola, que, tal como aventa o historiador Paul Preston, são efetivamente uma antecâmara do “Holocausto” espanhol, como este entende poder ser considerada a violência exercida pelos rebeldes fascistas sobre os republicanos espanhóis durante a Guerra Civil de 1936-39:

---

durante a abertura do ano letivo de 1936-37 na Universidade de Salamanca, ao seu reitor Miguel Unamuno, que seria demitido por Franco e que morreria em prisão domiciliária naquele ano.

<sup>186</sup> Sobre esta discussão, em especial a necessária análise sobre *história e discurso* neste livro e na obra redoliana em geral, consultem-se, respetivamente, Torres (1979: 234-239) e Reis (2012: 21). Impõe-se referir que a Guerra da Argélia se desencadeava igualmente no Norte de África, na qual participava a mítica Legião Estrangeira em representação da França.

<sup>187</sup> *A Cidade das Flores* passa-se exclusivamente em Florença, e *Seara de Vento* centra-se no Alentejo.

The leaders of the rebellion, Generals Mola, Franco and Queipo de Llano, regarded the Spanish proletariat in the same way as they did the Moroccan, as an inferior race that had to be subjugated by sudden, uncompromising violence. Thus they applied in Spain the exemplary terror they had learned in North Africa by deploying the Spanish Foreign Legion and Moroccan mercenaries, the Regulares, of the colonial army. [...] During the Civil War, terror by the African Army was similarly deployed on the Spanish mainland as the instrument of a coldly conceived project to underpin a future authoritarian regime. (Preston, 2012: xii-xiii)

Redol sabia que milhares de portugueses haviam sido mortos durante a Guerra Civil Espanhola (*cf.* Torres, 1979: 232). Intui, portanto, as conclusões aduzidas por Preston, ao optar por deslocar Alcides para o protótipo da experiência de fuzilamento mais tarde executada em território espanhol sobre republicanos e comunistas. O romance, obviamente, não o poderia dizer, antes o condensando no laconismo de Alcides, disfarçado de ignorância, em indicações que prescreve ao autor da sua biografia, que o escuta:

Faça de conta que estive em todas as guerras destes últimos tempos. E depois as guerras são iguais umas às outras. Eu acho que uma guerra é sempre para matar e para se não morrer. Eu fiz a guerra bem, ganhei quatro medalhas e cheguei a cabo. Agora estou aqui. Da única vez que tive razão para matar um homem prenderam-me. Veja lá como são as coisas. (Redol, 2011: 367-368)

É a excursão africana e colonial que marcará Alcides e que levará a que, nos interregnos da narrativa de regresso à cela, este não apareça separado de uma metralhadora imaginária, a quem inclusive tinha dado o nome de um amor de outrora, Mariana, com a qual combatera aqueles sinalizados como inimigos na guerra:

Quando passávamos plos que morriam, fazia-se logo a limpeza, não fosse outro companheiro ganhar a nossa parte. Corriam-se-lhe os bolsos, os dedos por causa dos anéis, o que houvesse para arrebanhar. Duma vez [...] descobrimos dois dentes de ouro na boca de um inimigo morto. [...] Mas os malditos estavam agarrados como se lhe tivessem já nascido assim. [...] Vá de experimentar com a coronha da espingarda e bumba por duas vezes. Aquilo não eram dentes, eram pedras. Tive de lhe partir a queixada. (Redol, 2011: 123)

Não é, contudo, por crimes como este contra os nacionalistas árabes que Alcides está no cárcere francês à espera de julgamento, mas por um único, pela morte de um homem na única vez que achara uma razão válida para o fazer.<sup>188</sup> No final da guerra, o capitão Michelet, que o tinha dirigido, leva-o para

---

<sup>188</sup> *A Barca dos Sete Lemes*, no seu registo confessional de um jovem encarcerado à espera de julgamento por um crime cuja gravidade foi modificada pelas circunstâncias históricas, apresenta evidentes semelhanças com o filme *Nous Sommes Tous des Assassins [Pena de Morte, 1952]*, de André Cayatte; por

trabalhar numa fábrica francesa, onde começam a desaparecer alguns objetos. Acusado de roubo, negando-o várias vezes e obrigado a confessar o furto, Alcides-Chacal dirige-se ao engenheiro-chefe e mata-o com um tiro na cabeça:

Entrei por ali dentro, abri a porta do gabinete dos engenheiros, e quando puxei da pistola os outros fugiram e só ele ficou. «Vamos fazer contas!» O queixo dele deu um estalo, nunca pensei que os engates da cara de um homem pudessem dar um esticão daqueles. Despejei-lhe a carga toda e saí da fábrica, eles deviam pensar que eu guardara o último tiro para mim, mas enganaram-se. (Redol, 2011: 372-373)

Pela brutalidade cometida por Alcides já fora do cenário de guerra, este é olhado com admiração pelos guardas nazis que gerem a prisão onde se encontra, de tal forma que uma absolvição no julgamento que o espera poderá levar à sua apropriação para funcionário do sistema repressivo. A liberdade de Alcides equivale, portanto, à perpetuação da violência: “- Mas se eles me querem, não é para coisa boa, com certeza. - Talvez para seres guarda dalgum campo de concentração”, responde-lhe o narrador-escritor (Redol, 2011: 292). O nazismo *aproveita* a violência perpetrada no espaço colonial exterior à Europa para depois a reencaminhar para o seu projeto colonial intraeuropeu.

Ao longo das conversas que mantêm na cadeia, enquanto Alcides espera pelo julgamento, é notório o decalque do autor Alves Redol na figura do escritor-narrador, que apresenta impulsos violentos quando Alcides expressa o seu ódio às vítimas judaicas do discurso nazi:

À volta abrirei caminho por entre o grupo dos judeus, afastando-os com violência e gritando-lhes: «Não julguem que também a cadeia é de vocês.» Eu percebia a sua admiração pelos nazis, só retida ali dentro porque o seu apego ao passado o fizera aproximar-se de mim. (Redol, 2011, p. 352)

O Chacal encontra-se então entre a rememoração do passado, através da sua confissão ao escritor – uma ligação ao ponto de partida do romance, ao regionalismo da sua infância, mais neorrealista tematicamente –, e o presente que é o da sua entrada no regime hierárquico de violência orquestrado pelos nazis. As vítimas podem ocupar o lugar do carrasco e vice-versa. Alcides está preso, mas projeta o seu potencial de violência sobre os judeus, o espelho das vítimas árabes que fora ensinado a matar em África.

---

outro lado, o encontro dos dois portugueses na cela evoca diretamente um filme como *Un Condamné à Mort s'est Échappé* [Fugiu um Condenado à Morte, 1956] de Robert Bresson. Este facto não escapa à crítica incisiva que João Gaspar Simões tece ao livro aquando da sua publicação: “Não só o episódio da Resistência que leva o narrador à cadeia onde encontra o português cujas «aventuras» se propõe trasladar à escrita se nos afigura recomposto sobre o que no género se tem visto no cinema, como a própria vida do aventureiro falha por completo naquilo mesmo que ia constituir o elemento renovador do romance” (Simões, 2001: 135).

A receção da obra na época dá conta da confusão que o romance desencadeia no seu esbatimento de fronteiras entre o que é ficção e relato autobiográfico. Precisamente por isso, a reação à leitura entusiasta ou menos favorável é proporcional ao valor de ‘realidade’ que cada crítico-leitor entende atribuir-lhe.<sup>189</sup> É esta aproximação ao escritor enquanto alter-ego literário que nos parece destacar-se deste percurso do Bago de Milho. Redol, na figura do narrador, experimenta uma aproximação ao Holocausto baseada numa experiência indireta, tanto daquela catástrofe, como de uma guerra como a vivida por Alcides, construindo uma extensão metonímica da perspectiva aparentemente periférica de que o português comum poderá ter tido do Holocausto, de uma guerra longínqua, de uma injustiça que, afinal, lhe é próxima: “Ele [Alcides] não percebia que aqueles que o tinham conduzido até à guerra e ao crime eram os mesmos *que iriam julgá-lo e me tinham prendido*” (Redol, 2011, p. 353, itálico nosso). Aqui, a voz literária de Redol reenvia-nos para a sua experiência carcerária em Portugal, mas nunca enquanto definitiva, ideologicamente impositiva: “Na mão que ele prendera ficara um mundo de interrogações a que os homens têm de dar resposta. Não sou eu, sozinho, que lha posso dar” (Redol, 2011: 428).

Este aspeto é primordial numa altura em que no seio da “juventude da revolução permanentemente adiada” se mutilavam amizades e se divergiam caminhos em contendidas e quezílias “afinal sem direcção nem sentido, quando, na verdade, tudo nos ligava, pouco nos separava”, como nota Baptista-Bastos no prefácio pós-25 de Abril a *Seara de Vento* (apud Fonseca, 1978: 10-11). Acochado pela forte pressão policial, impedido de deixar o país, e desiludido com o dissídio dentro do PCP e dos neorrealistas entre 1952 e 1954, com expressão pública na *Vértice*, Redol entrara num “prolongado estado de abalo” (Madeira, 2012: 206), que resultaria no maior hiato da sua carreira, publicando apenas em 1954 o romance *Olhos de Água*, que já estava escrito anteriormente, e admitindo deixar definitivamente de escrever, até que surge *A Barca dos Sete Lemes* em 1958.<sup>190</sup> Este romance faz parte,

---

<sup>189</sup> A título de exemplo, vejam-se a crítica literária da Revista *Brotéria* (julho, 1958), por João Mendes: “Não serão intermediários demais? Se se torna claro que o narrador fictício da prisão não pode deixar de ser o próprio romancista, para quê uma ficção dupla?”; e a de Óscar Lopes, em texto do *Comércio do Porto* (29/07/1959): “Estas duas ordens de qualidades conjugam-se num efeito global: o de nos convenceremos, nós, leitores, de que Alves Redol concebeu de facto o romance à base de um depoimento oral, ou de vários, talvez. Enquanto corre a narração, nós assistimos nos capítulos entremeado a itálico ao surto de problemas suscitados pela passagem a *literário* de um testemunho directo. Se isso não passa de um artifício a sugerir a verdade vivida do enredo, não há dúvida que o artifício resulta” (apud *Vértice*, nº 322-323, p. 1010).

<sup>190</sup> “O vazio da produção neo-realista registado entre princípios dos anos 50 e o final da mesma década não deixa de corroborar (...) a suposição de que o movimento havia já dado os seus últimos frutos. (...) Entre *Vindima de Sangue* (1953), terceiro volume da série *Ciclo Port-Wine*, e *A Barca dos Sete Lemes* (1958) Alves Redol apenas publica um volume de literatura infantil. O lapso entre *Cerromaior* (1943) e *Seara de Vento* (1958) poderia sugerir que Manuel da Fonseca tivesse abandonado a escrita neo-realista. (...) Por outro lado, novos escritores, como José Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues e Augusto Abelaira, só por finais dos anos 50 manifestariam a sua adesão ao neo-realismo” (Ferreira, 1992: 240). Em relação a Abelaira, já aqui vimos os termos que

então, de uma rearticulação da poética do romance redoliano (Reis, 2012: 27), que terá início aqui, passará por *O Cavalho Espantado* (1960), de que nos ocuparemos, e culminará na obra consensualmente considerada *opus magnum* do autor, *Barranco de Cegos*, de 1962.

Interessa-nos ponderar sobre o facto de Redol regressar à escrita através de um romance como *A Barca dos Sete Lemes*. A narrativa sobre o percurso de Alcides é modelizada segundo uma poética da *claustrosófia*, tomando de empréstimo a expressão de Roberto Vecchi (2015, 2013): o pensamento a partir da reflexão na cela. Redol arriscava assim um dos primeiros “desvios por incursões psicológicas”, como diria Carlos Reis (2012: 19), ou de “assimilação da herança literária presencista”, como nota Ana Paula Ferreira (1992: 184). Isto é, a incidência do determinismo psíquico amalgama-se com a do determinismo social que domina o sujeito nos romances neorrealistas tradicionais: “Torna-se importante, por isso, investigar em que medida a incorporação do existencialismo no romance neo-realista corresponde a uma necessidade propriamente ideológica de afirmação da liberdade humana” (*ibidem*).

À claustrosófia de um filme como *Un Condamné a Mort s'est Échappé* (Robert Bresson, 1956), poderíamos acrescentar a das *Memórias do Cárcere*, do brasileiro Graciliano Ramos (1953),<sup>191</sup> e, sem dúvida, o forte impacto que um romance como *Der Funke Leben* (1952), de Erich-Maria Remarque (1878-1970), teria tido em Alves Redol durante o seu hiato produtivo. Traduzido por José Saramago como *A Centelha da Vida* em 1955, a partir da tradução francesa de Michel Tournier, *L'Étincelle de Vie*, a personagem central do romance é o Esqueleto 509, preso no campo fictício de Mellen, cenário de uma apresentação do sistema concentracionário a partir das suas vítimas políticas e dos seus carrascos, estes últimos explicados enquanto homens comuns tornados criminosos em amplas partes da narrativa:

Handke não é nazi [...]. É um prisioneiro como nós. Livre, nunca teria talvez morto um homem. Se o faz aqui, é porque o pode fazer. Ele sabe que de nada serviria queixarmo-nos. Está coberto. Não tem responsabilidades. É esta a questão: o poder sem responsabilidade – excessivo poder em mãos que para ele não têm capacidade; excessivo poder seja em que mãos for, compreendes? (Remarque, 1955: 158)

Remarque havia estudado documentação sobre o nazismo, nomeadamente a obra seminal de 1946, *Der SS-Staat*, de Eugen Kogon. Havia também tido contacto com testemunhos e lido a literatura de outros exilados que tinham deixado a Alemanha, como era o caso de Anna Seghers. A nota introdutória ao livro,

---

ele entendia esta “adesão”. Relativamente ao Ciclo Port-Wine de Alves Redol, vejamos as considerações de Garcez da Silva sobre os reflexos da sua experiência africana e do colonialismo nestas obras (cf. Silva, 1993: 129-156).

<sup>191</sup> Por sua vez, uma reencenação das circunstâncias de redação de *Quaderni del Cárcere* (*Cadernos do Cárcere*), publicados em Itália no pós-guerra, de Antonio Gramsci, um *mâitre à penser* essencial para escritores como Graciliano Ramos e Alves Redol. Por via mais estritamente literária, há que assinalar também as *Memórias do Cárcere* de Camilo Castelo Branco (1862) ou os *Cadernos do Subterrâneo*, de Fiodor Dostoievski (1864).



traduzida da edição francesa, sem assinatura, destaca precisamente este aspeto de forma a justificar por que razão este romance, uma “réplica para a segunda guerra mundial do que foi para a primeira Nada de Novo na Frente Ocidental [*A Oeste Nada de Novo*]” (Remarque, 1955: 9), é mais concreto do que uma hipotética “testemunha ocular”:

Remarque passou nos Estados Unidos os anos da guerra. Não conheceu, portanto, o horror dos campos de concentração. Mas para escrever o seu livro rodeou-se duma documentação imensa, de tal maneira que nem um só dos factos relatados foi inventado por ele. O campo de concentração que serve de quadro a *A Centelha da Vida* é puramente imaginário; constitui, de algum modo, um tipo ideal que reúne as características de campos que realmente existiram. Uma testemunha ocular só poderia contar o que viveu; apenas no plano abstracto das ideias e das teorias conservaria a liberdade criadora. Um romance concentracionário não poderia sair senão duma reconstituição histórica. Remarque combinou imaginariamente elementos autênticos. Pode, pois, dizer-se sem paradoxo que o seu livro é o mais concreto de todos os que dizem respeito aos campos de concentração. (*apud* Remarque, 1955: 10)

A *pobreza ficcional* de um testemunho ocular prejudicaria a informação sistémica sobre o fenómeno. É uma observação acertada face às circunstâncias da época se tivermos em conta que os testemunhos já existiam, mas não obtinham espaço mediático, como notava Primo Levi em 1955: “(h)oje em dia, falar nos campos de concentração é de mau gosto (...) prevalece o silêncio” (*apud* Wachsmann, 2015: 22); ou um amigo de Jean Améry no início da década de 60, que o avisava que falasse o mínimo possível do tema, já que “o público era alérgico a este termo geográfico, histórico e político” (*cf.* Améry, 1978: 1). Ambos tinham razão no que ao genocídio dos judeus dizia respeito. A situação era diferente face ao interesse pelos perpetradores. Remarque, observador do nascimento do nazismo no seu país natal, poderia alegar o mesmo que Primo Levi, já que o seu sucesso era maior nos Estados Unidos, onde se tornara cidadão, enquanto na Alemanha se evitava discutir aspetos como a construção psicológica dos carrascos:

Schulte era um rapaz de 23 anos, louro, de olhos cinzentos, com um rosto regular e aberto. Fazia já parte das Juventudes Hitlerianas antes de o Partido subir ao poder. Fora ali que se educara. Aprendera que havia uma raça de senhores e uma raça de escravos e acreditava firmemente que assim era. Conhecia de cor os princípios do racismo e os dogmas do Partido, que eram para ele palavras do Evangelho. Bom filho, teria denunciado o pai se este se revelasse inimigo do regime. A seus olhos, o Partido era infalível, não conhecia nenhuma outra autoridade. [...] Schulte tinha a consciência perfeitamente tranquila. Dormia bem e só lamentava uma coisa: não se bater na frente. [...] Era um amigo em que se podia ter confiança, amava a música e a poesia e considerava a tortura como um meio indispensável para arrancar

informações dos presos, uma vez que todos os inimigos do Partido mentiam. [...] Nas horas de descanso gostava de cantar. Tinha uma voz de tenor bastante bonita. (Remarque, 1955: 241)

Retratos psicossociais como este antecipam o que Hannah Arendt cunharia de “banalidade do mal” (1963), face a Adolf Eichmann, ou a “ambiguidade do bem” segundo Saul Friedländer (1967), contraposta provocatória do historiador à tese da filósofa a partir do caso SS Kurt Gerstein.<sup>192</sup> A abordagem de Redol ao herói negativo que nos apresenta neste romance demonstra a importância de uma síntese das duas perspetivas, sobretudo por desafiar a ortodoxa visão de uma acusação fechada dos nazis e dos seus crimes enquanto exclusivos daquele regime. É o que se infere da nota negativa sobre *A Centelha de Vida* que Armando Bacelar deixa na *Vértice* em março de 1956:

Pena é que o autor tenha, em certos passos essenciais, desvirtuado o quadro poderoso deste livro, destilando uma tendenciosidade duvidosa que o leva a insinuar a extensão do fenómeno fora e para além das brutais condições do nazismo que o gerou, como se fosse um marco necessário ou previsível na próxima história humana. Assim se infiltra uma tendência para a especulação política que, além do mais, falseia a realidade, porque a arrasta para um debate de ideologias fora das preocupações daqueles anos de 1944 e 1945, à luz da construção que só posteriormente surgiu (cremos que em França, pela pena de Albert Roussel)<sup>193</sup> do «universo concentracionário», uma interpretação que se destina a abstrair do significado concreto e histórico da existência dos campos de concentração e das condições que lhes são próprias para uma generalização de utilização e propósitos demagógicos. (*Vértice*, XVI, nº 150, março 1956, pp. 134-135)

---

<sup>192</sup> Repare-se como Hannah Arendt refere o mesmo de Eichmann que o narrador de Remarque sobre aquele SS: “(...) não deixou margem para dúvidas de que teria morto o seu próprio pai se tivesse recebido ordens para isso” (2003: 76). O argumento da conhecida obra de Arendt é o de que o tribunal israelita quis forçar uma imagem desumana e monstruosa de Eichmann, com prejuízo para o entendimento das “especificidades” do III Reich: “Preferiram concluir (...) que o réu era um mentiroso. E assim escapou-lhes o maior desafio moral e, porventura, jurídico de todo este processo. O entendimento dos juízes assentava na suposição de que o réu, como qualquer pessoa ‘normal’, teria, forçosamente, tido consciência da natureza criminosa dos seus actos. Eichmann era, de facto, normal, no sentido em que não era ‘uma excepção no seio do regime nazi’. Contudo, dada a especificidade do Terceiro Reich, só as ‘excepções’ poderiam reagir ‘normalmente’. Esta simples verdade criava aos juizes um dilema que não podiam nem resolver nem ignorar” (Arendt, 2003: 81). Saul Friedländer apresenta em 1967 a obra *Kurt Gerstein ou L’Ambigüité du Bien* [*Kurt Gerstein: Entre o homem e a Gestapo*, 1968], numa clara referência ao título de Arendt, desafiando aquela conceptualização do carrasco burocrata que não distingue o bem e o mal. Tenente SS, Kurt Gerstein tem um comportamento ambíguo, sendo responsável por entregar carregamentos do gás Zyklon B para os campos, ao mesmo tempo que difunde informação sobre o que se passava na esperança de provocar reacções – por exemplo do Vaticano e de países neutros. Agindo de forma solitária, falhou nos objetivos, mas manteve-se no seu posto até ao fim para deixar testemunho. Colabora com os americanos no fim da guerra disponibilizando relatórios que seriam essenciais para os processos de Nuremberga. É entregue aos franceses, que o prendem, suicidando-se na sua cela (cf. Friedländer, 2017: 14-15). Kurt Gerstein é discutido na polémica peça *Der Stellvertreter* [*O Vigário*, 1963], de Rolf Hochhut, que denunciava o silêncio de Pio XII sobre o destino dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial (cf. cap. 3.1.4).

<sup>193</sup> Bacelar confunde David Rousset com o compositor francês, falecido em 1937, Albert Roussel.

David Rousset estava empenhado, desde o início da década, em denunciar o sistema concentracionário soviético, tal como tinha feito com o nazi (cf. cap. 1.3.2). Armando Bacelar é o crítico que em 1945, nesta mesma revista, acusava os intelectuais portugueses de não agirem no seu país face ao horror que se descortinava no fim da guerra (cf. 1.3.1). Pedia agora que os autores – Rousset ou Remarque – se abstivessem de estabelecer comparações desajustadas, no caso deste romance por abordar o posicionamento ideológico do Esqueleto 509 como o de um “homem de 1949 que assumiu determinada posição desiludida do humano”, numa alusão ao início da experiência nuclear soviética. Bacelar acusa Remarque de atualizar o pensamento do prisioneiro, de o *deslocar* no tempo histórico. Este deslocamento seria negativo, porque equiparava nazismo e comunismo, como de resto comprovam os diálogos para que Bacelar remete o leitor com número de página (“vejam-se, por exemplo, os diálogos e comentários das páginas 236 e 346-347”), como que a pedir aos assinantes da *Vértice* que os visitem, sugestão que seguimos. Na página 236 da edição original o Esqueleto 509 confessa, em diálogo, que teme não conseguir livrar-se mais tarde de um “medo permanente, do medo concentracionário” (Remarque, 1955: 236). Mais claras são efetivamente as páginas 346-347, na qual o Esqueleto 509 demonstra desconfiança face ao “pequeno grupo particularmente activo, coerente e irredutível” dos comunistas do campo (*idem*, 346). Não aderira ao grupo que planeia já ser “os futuros chefes do campo” quando libertado pelos americanos e ingleses. Face à proposta insistente do companheiro Lewinsky para ser redator do Partido, não responde e pensa para si: “Sabia que era tão inútil discutir com um comunista como com um nazi” (*ibidem*).

Ao contrário de Remarque, a escrever nos Estados Unidos, Alves Redol não poderia sequer fazer menção ao comunismo na sua obra, pelo que se aparta da questão que Hannah Arendt já havia subsumido na categorização do *totalitarismo* como conceito abrangente dos vários sistemas concentracionários,<sup>194</sup> preservando um olhar cirúrgico sobre a construção do sujeito que se forma sob a égide do totalitarismo – vítima, carrasco, ou ambos, como a figura de Alcides Gago de Milho propõe –, mais do que sobre os regimes totalitários *per se*.<sup>195</sup> Efetivamente, ainda que formal e esteticamente renascido, Redol insiste na questão que a Resistência ambicionara colocar em cima da mesa finda a guerra: o capitalismo imperialista do Ocidente continuava. O romance *O Cavalo Espantado* (1960) dá-nos um exemplo cabal desta hipótese. Várias vezes assinalado como único na demonstração da

---

<sup>194</sup> *As Origens do Totalitarismo* é publicado pela primeira vez em 1951. Seria, no entanto, desconhecido em Portugal até décadas mais tarde. Arendt conceptualiza o termo “totalitarismo” e “estado totalitário” a partir de uma análise comparativa do III Reich e da União Soviética estalinista (veja-se em particular 2010: 520-554).

<sup>195</sup> Em 1956, denunciavam-se no XX Congresso do Partido Comunista soviético as deportações, perseguições e o terror generalizado do estalinismo, no famoso discurso do seu sucessor, Nikita Krushchev, evento a que Redol se refere no prólogo adicionado a *O Cavalo Espantado* em 1967.

passagem dos refugiados judeus em fuga por Portugal, pouco se analisa, a nosso ver, a modelação das suas personagens judaicas, subjugando-se o romance a uma instrumentalização historiográfica.<sup>196</sup>

Em *O Cavalo Espantado*, Alves Redol escreve, pela primeira vez, sobre problemas não estritamente relacionados com o povo português (cf. Torres, 1979: 275). A temática da fuga dos judeus da Alemanha nazi já havia sido explorada em 1940, no conto *Nasci Com Passaporte de Turista* (Redol, 1991: 93-110), mas é apenas aqui que o autor traz o Holocausto para a primeira linha da sua ficção. A narrativa foca-se sobretudo num triângulo de personagens, constituído por um casal de judeus austríacos abastados, Leo e Jadwiga, e um funcionário de um consulado de um país da América do Sul em Lisboa, Pedro Dias, com o qual o casal se depara na tentativa de conseguir vistos de trânsito para fugirem da Europa. A ação decorre em Lisboa em 1938 e 1939, e a data de redação da obra, segundo se lê no seu término, é entre janeiro de 1958 e outubro de 1960, ou seja, sobrepõe-se com a última parte da escrita e publicação de *A Barca dos Sete Lemes*.<sup>197</sup> Neste romance, Redol complementa o perfil vítima-carrasco desenvolvido no romance sobre a prisão francesa, deslocando a ação para Lisboa, tornada prisão de judeus que viviam na Áustria, mas que depois do *Anschluss* de 1938 se veem obrigados a fugir para Portugal, na esperança de escaparem para fora do continente europeu. Redol demonstrará que Alcides – um analfabeto *a fazer pela vida* – e Leo e Jadwiga – judeus austríacos ricos e educados – se encontram num mesmo ponto face à sua inconsciência política: cercados pelo sistema económico que os atraiçoa.

Ainda que o facto tenha sido reconhecido apenas recentemente, este romance baseia-se numa experiência autobiográfica do autor. Gaspar Simões acusá-lo-ia de não ter legitimidade para escrever sobre tal assunto, por falta de conhecimento empírico:

Os talentos do romancista são condicionados pelo seu génio, e este, quando não é da grandeza do génio de Balzac ou de um génio do Tolstoi, tem de se resignar, prudentemente, às reservas da experiência biográfica, se não é que o génio dos grandes criadores novelísticos não sofre as limitações implícitas na sua própria biografia. (Simões, 2001: 143)

Hoje sabe-se que Alves Redol trabalhou como vice-cônsul da embaixada do Paraguai em Lisboa durante o êxodo em massa de judeus, e, tal como Aristides de Sousa Mendes em Bordéus, também não terá

---

<sup>196</sup> Esta é uma conclusão de resto partilhada por Ana Paula Ferreira (2012: 62), que lê *O Cavalo Espantado* “como inscrição dessas outras histórias que a história do neo-realismo não se tem preocupado em indagar, aliás em consonância com práticas canónicas de periodização literária”.

<sup>197</sup> Assim como com o auge do percurso editorial e teatral do *Diário de Anne Frank*, e de um êxito de vendas em Portugal como *Le Dernier des Justes* [*O Último Justo*, 1959], misto de romance histórico, crónica e epopeia do judaísmo desde o século XII até ao Holocausto nazi, de André Schwarz-Bart, vencedor do Prémio Goncourt em 1959. Sobre Anne Frank veja-se o cap. 2.2.4; sobre *O Último Justo*, o cap. 3.1.

seguido totalmente a conduta exigida à época, emitindo vistos a vítimas da perseguição nazi em fuga,<sup>198</sup> tal como reflete a figura de Pedro Dias no romance:

Um gesto simples, afinal – uma pancada no tampão de tinta violeta, a pressão de um carimbo barato sobre uma folha de papel, dois ou três selos, pouco mais de cem escudos, e aí estava um homem, uma família inteira, livre ou manietada, entre a esperança e o desespero, entre a liberdade possível e o campo de concentração. (Redol, 2017: 23)

É crível identificar na personagem de Pedro Dias, tal como no escritor enigmático de *A Barca dos Sete Lemes*, um alter-ego do autor,<sup>199</sup> que se cruza novamente com personagens em fuga e impossíveis de categorizar de forma perentória como vítima ou carrasco. Ana Paula Ferreira enaltece a “auto-reflexão crítica levada a cabo tanto a nível ficcional como metaficcional no quadro da referência da segunda guerra mundial”, reflexão essa “a propósito da responsabilidade ética do escritor e da violência inevitável a qualquer prática da representação” (2012: 64). No caso de Alves Redol, e como sustentado de forma consensual por revisitações comemorativas da sua obra,<sup>200</sup> o acervo paratextual das reedições dos seus romances, com acréscimo de prólogos, notas introdutórias ou prefácios escritos pelo próprio, outorga ao texto um formato “palimpséstico, pronto a ser actualizado e activado por futuras narrativas dirigidas à postulação de um mundo-por-vir” (Ferreira, 1992: 286). Se em *A Barca* a própria estrutura do romance dá conta desta revisão histórica do papel do escritor durante a guerra e depois dela como testemunho indireto sob os auspícios de uma guerra colonial portuguesa, em *O Cavalo Espantado*, pela proximidade incontornável com as vítimas em fuga e com as suas histórias pessoais, o autor opera de forma mais clara aquilo a que Gary Weissmann chamou “fantasia do testemunho” que não viveu a experiência do Holocausto, mas que a imagina durante o pós-guerra através da identificação com determinado sobrevivente, ao contactar com a sua história (cf. Weissmann, 2004: 30). Fá-lo de forma evidente no prólogo adicionado na segunda edição, de 1967, intitulado “o escritor antecipa-se e fala das personagens antes que outros as encontrem e conheçam”:

Intervêm neste romance três figuras principais, se não quisermos aceitar (quase sempre enjeitamos as evidências) que a dominante é a época em que se encontraram. E o lugar onde se encontraram. Ambos exactos.

Época interrogada e interrogativa, menos lúcida do que estes dias pardos e pungentes de 1967, em que sabemos de nós próprios e dos outros muito do que então não suspeitávamos. [...] Estávamos longe, em

---

<sup>198</sup> Cf. *Vértice* n.º 258 (1965, p. 177) pela voz do próprio, e confirmação pelo filho, António Mota Redol, a Ana Paula Ferreira (2012: 64).

<sup>199</sup> Alexandre Pinheiro Torres (1979: 266) chamar-lhe-ia o alter-ego mais autêntico de Redol.

<sup>200</sup> Cf. n.º 7 da revista *Nova Síntese* (2012), em particular os textos de Carlos Reis, Paula Morão, António Pedro Pita e Antony Cardoso Bezerra.

1936, tu e eu, todos nós, de [saber] que a humana medida chegaria às fezes da demência e da crueldade, gratuita tantas vezes, terrivelmente bárbara e civilizada, como se o mundo dos insetos ouvisse Nietzsche e o amasse. (Que nos faltará ainda!?)

Três personagens, dizia eu: dois homens e uma mulher na teia das frustrações. Dois homens e uma mulher que nunca compõem em si o triângulo das histórias de amor, embora cada um deles viva um problema de carência afetiva e quase tudo fosse atingido para o provarem. Cada qual, porém, o deseja e recusa, talvez porque se desejem demasiado a si próprios. Com ângulos desiguais, de uma irregularidade bem humana, são também, por essa razão e em certos momentos, redutíveis à dimensão aproximada de semelhantes. (Redol, 2017: 13)

A dimensão psicológica das personagens, em que o romance se baseia a partir de solilóquios introduzidos pelos respetivos nomes das figuras, dá conta de uma itinerância identitária judeu/austriaco e, de uma maneira mais claramente ideológica, entre o da sua classe social privilegiada e o de vítima do sistema de valores capitalista ao qual pertenciam antes da perseguição nazi. É este, na verdade, o centro do dilema ético do romance. Jadwiga e Leo são ricos, ela é inclusive filha do Sr. Goldstein, “um dos homens mais ricos da Europa” (Redol, 2017: 26), aliado da banca com os nazis austríacos. Os dois são surpreendidos pelo *Anschluss*, em que, de repente, se veem na posição de perseguidos e em perigo de, tal como os seus semelhantes menos abastados ou socialmente conectados, terminarem em campos de concentração ou extermínio. Jadwiga denota maior crise psicológica pela forma como se salva da catástrofe:

[...] reproduzo sempre aquele grito de uma mulher a quem separaram do filho na estação de caminho de ferro de Viena, eram ambos judeus como nós, e nós dizemos que somos irmãos, mas eu pude fugir com Leo, e meu pai ainda fugiu antes para a Suíça, que é o país das paisagens calmas e do dinheiro calmo, para onde todos os banqueiros transferem o seu dinheiro, sejam eles semitas ou arianos, e aquela mulher ficou em Viena e o filho foi levado para um campo de concentração, onde já estão outros judeus, nossos irmãos; que estranha família esta que Deus separa pelo dinheiro! (Redol, 2017: 86)

Já Leo é a personagem-tipo<sup>201</sup> capitalista, mecanicamente imbuído de interesses económicos, mesmo em situação de fuga:

Já vi o que isto aqui dá. É um país pobre. Cortiça, azeite, vinho. Para passar o tempo interessaria. Mas aqui nem ao menos posso negociar. A não ser... Sim, é uma hipótese. Estou a pensar nesse tal Pedro

---

<sup>201</sup> Como sublinha Carlos Reis (2015: 125), “a personagem-tipo é praticamente obrigatória no romance realista, mas reencontra-se na ficção do século XX, de tendência neorealista ou similar, prolongando assim a funcionalidade crítica do tipo social, um prolongamento não isento de constrangimentos ideológicos, como se sabe”.

Dias. Podia fazê-lo meu sócio. Ele abriria um escritório de importações e exportações, eu estaria por trás...  
Enfim. Mas ele sabe que o meu passaporte é falso, estou nas suas mãos. (Redol, 2017, pp. 173-4)

O dilema de Pedro, o terceiro vértice do triângulo, é o do *bystander*, o do Alves Redol funcionário da chancelaria do Paraguai, que, por um lado, não quer fazer vingar o oportunismo de um judeu oportunista, o Dr. Klemm, que dá a entender a outros judeus (em troca de dinheiro) que tem influência sobre Pedro na emissão de vistos, mas que, por outro, sente o imperativo de ajudar vítimas em fuga, com o perigo sempre iminente de apaixonar-se por Jadwiga:

Filha de um banqueiro ou filha de um pedinte, a senhora fugiu do seu país por causa do nazismo. Devo por isso, e só por isso, uma ativa solidariedade a todos que sejam suas vítimas. Sangram ainda em mim acontecimentos muito recentes para que não fale disto tomado de emoção. Desculpe. Talvez não tenha sido muito claro. É difícil sermos precisos nos tempos que vivemos. Se fosse alemão ou checo, eles ter-me-iam assassinado. (Redol, 2017: 106)

À pergunta de Jadwiga sobre se é judeu, responde: “Julgo que não. Mas sou um homem. E eles assassinam os homens. A compensação que procuro é esta: ajudar todos aqueles que os nazis perseguem. Sem tratar de saber quem são” (Redol, 2017: 107). Pedro Osório Dias congrega em si, portanto, o olhar periférico ao Holocausto, uma posição de intermediário chamado a reagir aos acontecimentos da Europa central, preso, por sua vez, nas restrições que a situação do próprio país lhe impõe, como, no caso, a proibição de emitir vistos a judeus em trânsito. À pergunta de Jadwiga, ainda no princípio do romance, sobre se não vive num país democrático, Pedro responde-lhe com uma inescapável referência à célebre Circular 14, de novembro de 1939, mais conhecida por ser desrespeitada por Aristides de Sousa Mendes: “Não sei bem o que se possa entender por um país democrático. Recebemos há dois dias uma ordem que nos interdita de pôr vistos de entrada a judeus. Achas que isso é democracia?” (Redol, 2017: 44). Jadwiga apenas sorri, e a conversa segue para o pedido de Pedro para que ela lhe traga os documentos de naturalização e que aprenda a falar espanhol. A demora em emitir esses passaportes falsos é a do tempo em que o dilema moral de Pedro se estende durante o romance, perante um Leo corrupto, que o tenta subornar, e as aproximações de Jadwiga, nunca de forma clara como produto de paixão ou desespero de fuga (política e familiar).

O prólogo de 1967 historiciza o percurso das três figuras, antecipando o Holocausto e avaliando a partir do futuro as esperanças que o escritor acalentara e as decepções que o pós-guerra prepararia:

Das três figuras principais deste romance, só uma delas, homem português, poderia suspeitar que a resignação francesa e a conivência da Inglaterra iria fazê-los encontrar, quase três anos mais tarde, em

condições para que nenhum deles concorrera. Só na aparência. O português pensara ir morrer a Madrid, mas ficara na sombra da sua jaula (com raiva, diga-se); o outro homem, austríaco, um judeu austríaco, festejara com champanhe o avanço na Renânia e a glória da Legião Condor; a mulher, que iremos conhecer melhor, esteve em espírito nas brigadas internacionais; mas o dinheiro, que já lhe pertencia, forneceu munições para o fuzilamento dos seus amigos. (*idem*, 14)

O homem português, ávido de se juntar à luta imperativa contra o fascismo na Espanha da segunda metade dos anos 30, fora combatido “em espírito” por Jadwiga, aquela que financiou o fuzilamento dos seus amigos – de Alves Redol / Pedro Dias – nas brigadas internacionais e através da Legião Condor. Jadwiga contribui, portanto, para o armamento daqueles a quem, n’*A Barca*, Alcides Bago de Milho se tinha juntado incautamente. Redol / Pedro Dias / o escritor da prisão francesa, contam a história cruzada destas personagens, que esbarram no nazismo que os quer destruir.

Em *O Cavalo Espantado*, Redol fá-lo em formato “ético-poético”, como classifica Ana Paula Ferreira (2012), e com inspiração *hitchcockiana*, acrescentamos, pela efabulação de um homem que tenta corrigir a versão de uma história de amor anterior pela versão atual *repetindo* idealmente a mulher desaparecida. A trama em que se sustenta *Vertigo* [*A Mulher que Viveu Duas Vezes*, 1958]<sup>202</sup> é *recomposta* – glosando os termos em que Gaspar Simões se referira a *A Barca* como imitação do que se via no cinema – para servir de contexto romanesco deste triângulo amoroso situado na Lisboa de 1938. Pedro Dias pretende ajudar Jadwiga como não conseguiu ajudar Wanda, um fantasma que paira sobre a trama, uma refugiada com quem se envolvera anteriormente, e cujo desfecho secreto nunca nos é revelado:

Prometeu vir amanhã – como se chama ela? Não fixei o seu nome. Só me lembro de Wanda. Wanda, porém, é a outra que não voltou. Também esta não deve aparecer mais. É melhor assim – não ficarei com problemas de consciência. [...] É quase certo que no café dos refugiados comentaram o que se passou com Wanda. É natural que ela tenha contado. Foi uma cena triste. E tão profundo o desencadear da minha atitude que nunca mais voltarei a ser espontâneo como o fui nesse dia. (Redol, 2017: 45-46)

A divisão entre imiscuir-se na história daquele casal ou manter-se de fora fará parte das reflexões de Pedro, enquanto sintoma de um dilema ético extensível a tantas figuras daquele tempo:

---

<sup>202</sup> “Jadwiga deve ser a expiação dessa culpa. Será através dela que me redimirei do que fiz a Wanda” (Redol: 2017: 267). *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, estreia no Cinema Monumental, em Lisboa, em janeiro de 1959. É sintomático que no primeiro solilóquio de Pedro, onde alude à história passada com Wanda e à sua impaciência face à esposa e às suas intervenções prosaicas, este termine com a referência ao cinema: “Apetecia-me uma distração. Talvez um cinema... Mas neste mês já não poderemos ver mais fitas. Devem bastar-nos as que somos obrigados a viver” (*idem*, 48).



Pergunto, porém, se é justo bater-me pelos preceitos legislados por um mundo de comportamento ilegal. Tenho de agir por mim. A maioria dos deveres que me ensinaram a cumprir são falsos. Devo joeirá-los na consciência, pois criei a minha escala de valores. Julgo que este mundo não tem lições para me lembrar. [...] Neste caso [...] devo arriscar a minha liberdade, o meu lugar [...] por duas pessoas que não conheço? E quem são elas? Devo-lhes alguma solidariedade? (Redol, 2017: 46)

Pedro Dias reflete, contraria a burocratização desumana do universo kafkiano “onde a racionalidade se volta contra os homens para transformar-se em técnica de extermínio” (Traverso, 2001: 63). É a ausência de reflexão que precede Leo a abrir uma garrafa de champanhe perante a recuperação militar da Renânia. Leo, o capitalista sem escrúpulos, torna-se agora consciente do ricochete de que é vítima:

Como tudo isto me parece um pesadelo!... Como fui feliz no dia do incêndio do Reichstag, convencido de que também nós, os Austríacos, iríamos beneficiar da força alemã, libertando-nos dos nossos inimigos! E agora essa força esmaga-me, obriga-me a fugir como um cobarde... E os que não foram avisados a tempo?... E os que pressentiram tudo, antes que eu visse a realidade, e nem puderam fugir?... (Redol, 2017: 52)

É preciso recuar a 1979 e ao estudo de Alexandre Pinheiro Torres sobre os romances de Alves Redol para lermos sem subterfúgios aquilo que Leo e o Dr. Klemm são: judeus nazis (cf. Torres, 1979: 273 ss.). Para além de Leo tentar uma compra dos vistos por parte de Pedro aceitando que este se aproprie sexualmente do corpo da sua mulher, são evidentes as suas impressões e do Dr. Klemm dos portugueses através de categorias raciais. No primeiro capítulo, acedemos aos pensamentos do Dr. Klemm<sup>203</sup> sobre Pedro Dias: “Nunca julguei ter algum dia que aceitar as inconveniências de um empregado de consulado, e ainda por cima português... que é parente de árabe ou de negro” (Redol, 2017: 25). Estes judeus que esperam na capital portuguesa, convivem nos cafés lisboetas com um povo despido da civilidade que conhecem de Viena:

- Essa aglomeração de selvagens à volta e defronte das mesas. Vê-se bem que estamos perto de África.
- O doutor é racista – disse Jadwiga num sorriso significativo.

---

<sup>203</sup> Klemm, variação onomástica de Klamm, a figura igualmente grotesca que detém a chave indecifrável para a entrada em *O Castelo* [*Das Schloss*], de Franz Kafka. O labirinto legal de romances como este e, mais evidentemente, *O Processo* [*Der Prozess*], é o espelho da “marca da experiência judia” no “realismo profético” de Kafka, como lhe chamara Lukács (cf. Traverso, 2001: 57-58). O caráter desenraizado de Kafka (checo / alemão / judeu) e da sua transfiguração literária não são alheios a Redol, que o inclui em várias referências da narrativa como decalque profético do destino de Jadwiga, uma judia oriunda de uma das áreas anexadas pelo III Reich. Nesta figuração ocorre uma inversão relativamente ao romance de Kafka: Klemm/Klamm é ele próprio judeu e finge ter a “chave” para a “saída” do castelo (a Europa nazi). A “chave”, porém, está com o narrador, chamado a desafiar a burocracia colaboracionista do extermínio dos judeus.

[...]

- Não, minha senhora, mas não gosto destas raças híbridas.

- Acredita na pureza das raças?

- Desejo a pureza das raças, o que é diferente.

Jadwiga corou.

- Eu também sou híbrida. Meu pai é judeu, minha mãe é eslava.

- Mas é civilizada...

- Que sabemos nós de civilização, Dr. Klemm? A que atribui, então, esta sanha germânica de se impor pelo crime?... Goethe, Hegel e Beethoven são expoentes de uma grande cultura, não é verdade?... A que civilização pertencem agora?

- À nossa, à cultura semita. Nós somos os herdeiros das grandes civilizações do passado.

- Da qual a tolerância deve fazer parte.

- A tolerância talvez seja um mito oriental.

- E donde vimos nós?...

- Você parece duvidar de que somos, na verdade, o povo eleito por Deus. Não acredita em Deus?...

- Não lhe sei responder agora.

(Redol, 2017: 81)

O diálogo de Jadwiga e do Dr. Klemm é relevante, porque espelha as assunções do escritor sobre a imagem que estes refugiados de classe alta teriam dos portugueses. A insistência em categorias raciais é evidente. Adiante, respondendo a Jadwiga, que lhe pergunta o que pensa deste “povo melancólico”, Klemm refere o “ar africano”, a “melancolia berbere”, os “ciganos” e os “autênticos tipos negroides”, historicamente responsáveis por propagar doenças infecciosas através da sua expansão ao Oriente, diversa da do judeu, que

engrandece sempre tudo aquilo de que se aproxima... Repare no pé descalço desta cidade, no olhar vazio das pessoas... Menos para as mulheres, é claro. Estes homens trazem sexo nos olhos. Por isso são débeis e tristes. Os Japoneses, não sei se sabe, chamam a sífilis, *mankabassam*, a doença do português. É eloquente! Não acha?... (*idem*, 82)

Estes artifícios retóricos não divergem muito do argumentário higienista de que os nazis dotavam a sua ideologia racial, construída a partir de premissas semelhantes. Klemm sabe que Pedro não confia nele, persuadindo Jadwiga, por sua vez, a não confiar em Pedro, tentando que ela relacione “aquela feira que vê lá fora, a lembrança da palavra japonesa e o defeito das raças híbridas com esse tarado que lhe apresentei” (*idem*, 84-85).

Uma análise integral de *O Cavalo Espantado* não pode deixar de fora este aspeto, que induz a algumas questões sobre a receção do Holocausto em Portugal: que leitura se pode fazer de uma obra deste teor nos dias de hoje, após décadas de mediação do Holocausto? Ressaltaria quiçá uma representação antissemita das personagens? E isso explicará a recente ressalva desta obra com ênfase na equiparação do seu autor a Aristides de Sousa Mendes, relegando para segundo plano a análise concreta da representação dos refugiados judeus em Lisboa, um assunto que é escasso na literatura portuguesa?

A partir da análise que aqui estamos a desenvolver, é importante relevar a *forma* como Redol torna ficção aquilo que recolheu enquanto testemunho secundário do Holocausto, nomeadamente quanto à questão de uma visão universalista do fenómeno, que víamos ser maioritária por parte dos intelectuais marxistas desde o final da guerra. O caso do dilema ético do casal que protagoniza *O Cavalo Espantado* justifica, à primeira vista, uma categorização universal. As categorias de vítima e de carrasco (moral) coexistem na mesma medida em Leo e Jadwiga, aqui utilizados de forma exemplar para demonstração dos males advindos da colaboração, pela inconsciência política, nos propósitos puramente económicos de quem governa, tal como Alcides Bago de Milho, na obra analisada anteriormente, teria chegado a um desenlace trágico pela mesma razão. Ainda assim, uma contextualização da génese histórica deste romance impõe uma limitação a conclusões precipitadas sobre o julgamento moral que Alves Redol possa querer fazer destas personagens à luz do conhecimento dos dias de hoje sobre a chamada “Solução Final”. É precisamente porque era ainda pouco clara a extensão do genocídio dos judeus e encarada em sentido contraprodutivo uma tentativa de os sublinhar enquanto vítimas prioritárias num drama com que Redol se sentia tão impelido a empatizar por via marxista, que nos faz sentido compreender *O Cavalo Espantado* como um romance sobre o efeito de ricochete modelizado pela figuração dos judeus que experimentam dinâmicas de poder colonialistas, em virtude da sua participação ativa no drama imperialista/capitalista que inadvertidamente ajudaram a construir e que contra eles se virou.<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> O que levará a conclusões divergentes de uma abordagem marcadamente conteudista, apoiada numa “apreciação holística” (cf. Reis, 2015: 27) das figuras destes judeus e de Pedro Dias. Uma leitura deste tipo pode encontrar no funcionário do consulado uma extensão simbólica da tolerância portuguesa ancorada no discurso da excecionalidade colonial, ou seja, uma pretensa adesão *inconsciente* de Redol à retórica luso-tropicalista da inexistência de uma questão política racial no país (cf. Lindemann, 2017). Parece-nos que esta impressão se desfaz na articulação com outros heróis negativos de Redol, como é o caso da análise conjunta que aqui apresentamos com *A Barca dos Sete Lemes*. Alves Redol mobiliza os encontros coloniais como exemplos dos males do capitalismo imperialista, estudando em detalhe a figura do carrasco precisamente para demonstrar aquilo de que estava convencido politicamente: o capitalismo não vingaria sem tornar em opressor o oprimido. Daí a referência direta na obra ao livro *Judeus Sem Dinheiro* (1930), de Michael Gold, inspiração e contraponto assumido a este romance. Os judeus de *O Cavalo Espantado* não são capitalistas por serem judeus, nem o Alcides de *A Barca* é assassino em Marrocos por ser colonialista. Todos são carrascos ao compactuarem com o sistema pela inconsciência política da exploração do humano pelo humano,

Tanto Alcides como Leo e Jadwiga – num catálogo de figuras literárias em que compartilhariam espaço com a diáde Júlia e Gomes de *Natureza Morta* – constituem heróis negativos colocados numa situação sem saída,<sup>205</sup> contrários ao axioma redoliano original, em que as figuras protagonistas lutariam exclusivamente pela libertação do Homem contra todas as formas de opressão (cf. Torres, 1979: 222). Isto indica uma construção destas personagens do ponto de vista da crítica distanciada, com explicação das consequências da inconsciência política para cada uma delas. É Alves Redol quem entrega estas personagens à impossibilidade de redenção, chamando o Holocausto (análogo à Guerra Civil Espanhola, ou à Guerra na Argélia, ou à vindoura Guerra do Ultramar portuguesa) – o *trauma histórico* – a um ponto de partida das premissas que ele entende perversas de um *trauma estrutural*, como o da exploração do ser humano por outros seres humanos.<sup>206</sup> E se estas obras de Redol não veiculassem o “apelo hiperbólico do sublime” (LaCapra, 2014: 93), tão recorrente no que à representação mediática do Holocausto e da violência extrema diz respeito, e, por essa razão, aparentassem promover simplesmente uma visão mecanicista / estereotipada das vítimas que pretende ficcionar?

A solução para o dilema já não é a “das grandes verdades de então”, como reconhece o autor no prólogo de 1967, em alusão às verdades inconvenientes sobre o terror estalinista denunciadas no XX Congresso do Partido Comunista soviético em fevereiro de 1956 (“já se preparava para a romaria dos desiludidos e supliciados de fevereiro de 1956”, p. 15). Será a ficcionalização de personagens como as de Pedro que dará continuidade ao projeto utópico que em 1938 ainda era vivo:

Era belo o mundo que ali construíamos. Alguns morreram para o atingirem, plenos, sem romantismo, com a certeza de que o mundo precisava do seu sacrifício [...] A história falará de muitos deles que não pertencem à ficção, como Pedro, e ali se encontravam para o confronto diário de uma certeza que não morreu nas desilusões de muitos, nem sequer na fuga de alguns. Ela permanece viva, diferente, como tudo o que vive longos anos, porque a herdaram muitos mais e a querem. (*idem*, 16)

---

fundamento ideológico do materialismo histórico. Sob este prisma, torna-se claro por que Redol não dá primazia à perspetiva das vítimas do colonialismo/nazismo, no sentido que seria veiculado mais tarde, iniciada a “era do testemunho” (Wieviorka, 1998): esta ancora-se na experiência pessoal da vítima, inconciliável com a luta primariamente coletiva e de classe da tradicional resistência antifascista nascida nos anos 30.

<sup>205</sup> Tal como aduz Ana Paula Ferreira (1992: 217), o existencialismo é, nesta fase do percurso de Redol, um conceito-chave: “Os três romances publicados nos anos finais da década de 50 podem-se considerar, porém, um bom exemplo da natureza e resultados a que a influência do pensamento existencialista leva a literatura «comprometida» nacional. Publicado um ano antes de *Aparição*, de Vergílio Ferreira, *A Barca dos Sete Lemes* (1958), em especial, mas também *Uma Fenda na Muralha* (1959) e *O Cavalo Espantado* (1960) testemunham de modo exemplar a influência do pensamento de Sartre, tal como este se articula na obra de tese *Huis-clos* e nos ensaios-manifestos *L'Existencialisme est un humanisme*, e *Qu'est-ce que la littérature?*”

<sup>206</sup> A distinção é de Dominick LaCapra, cuja modalidade proposta para a difícil questão da necessidade historiográfica de criar uma *narrativa*, um *empotment* (cf. White, 1992) no caso de traumas históricos, seria a da *incomodidade empática* [*empathic unsettlement*], uma forma de agência mais responsabilmente ética de dar conta do testemunho a que se teve acesso de forma indireta (LaCapra, 2014: 102). Parece-nos possível descrever desta forma o papel que Redol se atribui enquanto agente responsável pelo testemunho histórico de casos quotidianos como este na Lisboa daquele tempo.

Esta mensagem de esperança articula-se com os lugares do horror que Redol seleciona para historicizar o Holocausto nesta obra: Mauthausen e Varsóvia.<sup>207</sup> O campo de Mauthausen, na Áustria, é utilizado sobretudo como prisão política de membros da Resistência francesa, que ali deveriam ser exterminados através do trabalho forçado. É conhecida a sua pedreira sisífica, que os prisioneiros eram obrigados a subir repetidamente carregando pedras, sem que esse trabalho servisse qualquer utilidade económica. A escolha de judeus austríacos para figuras do romance não será alheia, por um lado, ao colaboracionismo da *high society* vienense com os nazis, cidade onde os judeus burgueses eram historicamente uma franja importante da vida cultural e académica, mas sobretudo para enfatizar a proximidade geográfica com este campo traumático para a Resistência e para a *intelligentsia* francesas de oposição aos nazis. Salvo o casal da catástrofe e executado o tão desejado plano de fuga para a América do Sul, Pedro reflete *a posteriori*.

Nunca lhe chegaria a dizer que Hitler também nascera na Alta Áustria, em Braunau, junto ao Inn, afluente do Danúbio das valsas azuis, e que em Mauthausen, e das pedreiras de granito – como é belo o granito polido! – descia-se aos Infernos alguns meses depois.

75000 homens morreram nas pedreiras de granito de Mauthausen entre 1 de outubro de 39 e 1 de maio de 45. Mas Jadwiga não poderia, sequer, suspeitá-lo. (Redol, 2017: 160)

Jadwiga – conterrânea de Hitler – não suspeitava que enviara indiretamente membros da Resistência para uma morte atroz e violenta, uma morte da qual Redol se aproximava enquanto resistente na sua própria pátria:

- Um dia há de falar-se muito dos judeus assassinados. Muito. Mas destes dramas...
- Poderá chamar-se-lhe assim?
- Para os que vivem, com certeza. Uns e outros fazem parte igualmente deste mesmo apocalipse.
- Como os dos exilados nas suas pátrias... *Por que estarei a falar nisto?*

---

<sup>207</sup> Na crítica de Armando Bacelar antes citada, que este publica na *Vértice a Der Funke Leben*, de Erich Maria Remarque (1952), o crítico compara o romance precisamente ao livro *La Dernière Forteresse* (1954), relato do seu autor, o membro da Resistência Pierre Daix, sobre a sua experiência no campo de Mauthausen. Daix destacou-se no início da década de 50 na negação do sistema concentracionário estalinista, que David Rousset, por seu lado, tencionava investigar. Mauthausen é também um dos poucos campos mencionados de forma particular, com número de mortos, em *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955). Estes romances de Alves Redol acabam por ficcionar, inadvertidamente, centenas de histórias de portugueses que passaram pelas prisões francesas e que foram deportados para campos de concentração, a maioria enquanto membros da Resistência Francesa, cujo rasto se encontra já descrito pela investigação mais recente (cf. Rosas et al., 2021; Carvalho, 2015). A maioria destes nomes, até aqui identificados em grande parte erroneamente como espanhóis e franceses, acabaria por ser vítima de trabalho forçado em Mauthausen. Por outro lado, entre 1958 e 1959, é publicada, pela primeira vez em inglês e francês, respetivamente, a *Crónica do Gueto de Varsóvia (Notes from the Warsaw Ghetto / Chroniques du Ghetto de Varsovie)*, arquivos do historiador judeu Emanuel Ringelblum, que o próprio enterra no gueto para deixar testemunho para o futuro, antes de ser fuzilado (1944). Uma tradução portuguesa seria publicada em 1964 pela Livraria Moraes com tradução de Gonçalo D'Orey, mas é muito provável que Redol já delas tivesse conhecimento antes por via francesa.

Redol procede aqui à crítica camuflada à falta de liberdade salazarista, sem desenlace à vista, ao contrário destas vítimas de estatuto tão especial, que, através de um país sem liberdade, adquiriram a deles. Jadwiga e Leo salvam-se, e Pedro Dias / Alves Redol, no epílogo, referente ao ano de 1960, de publicação do romance, recorda o que entretanto vira na Polónia, contando, em forma de carta nunca enviada a Jadwiga, que se lembrara dela numa visita ao gueto de Varsóvia:

Fui a Varsóvia e aí encontrei esta mesma luz coada e infeliz. Estive no gueto, onde viveram milhão e meio de pessoas como nós, todas assassinadas. Pairava sobre aquela área destruída uma luz vazia que é preciso encher; um silêncio ativo, um túmulo imenso que seria bom esquecer, mas que deve estar vivo em todos nós.

[...] E agora choro, às vezes, de repente, sem ninguém perceber de quê, nem eu próprio o sei, basta uma palavra, qualquer coisa que me lembre o drama de todos nós, os que morreram e os que ficaram para testemunhar e sofrer o resto. (Redol, 2017: 286)

Pedro inclui-se na categoria de vítima, num sentido metonímico do Holocausto: o gueto de Varsóvia é parte de um “drama de todos nós”, testemunhas e sofrendores do “resto”. Se no livro sobre a Renascença francesa, de 1949, o enfoque principal era o da Resistência, e se este plano ainda existe n’ *A Barca dos Sete Lemes*, aqui as vítimas – extensíveis ao leitor da obra – são eles próprios responsáveis por dar testemunho. Ao se enredarem, todos eles, nos caminhos aonde são levados pelo sistema económico e político em que vivem – e que não sabem ou não querem contestar –, tornam-se parte de um “*exemplum* transhistórico” de violência e morte desenfreada (Ferreira, 2012: 65), de que o Holocausto é apenas uma parte. A epígrafe à obra, explicativa do título do romance, reenvia-nos coerentemente para o cavalo amarelo sobre o qual a Morte cavalga, numa citação do “Apocalipse de S. João Apóstolo”,<sup>208</sup> e que ecoa nas palavras de Pedro Dias na reflexão final, indicativas da impossibilidade de redenção de todos os que estão implicados nos apocalipses do século XX:

Será terrível, Jadwiga, mas não conseguimos recusar o mundo. É nele que estamos enraizados; é ele que nos faz e somos nós que o fazemos. Todos os dias. O drama está em cada um e no todo. E na carne da vida encontram-se as tragédias e as alvoradas numa luta permanente. Mesmo compreendendo – como é terrível sabê-lo! – que, depois de a noite ceder, outra noite virá. O que precisamos é de fazer com que as noites sejam menos longas. Depois de cada uma, é inútil e preciso lembrá-lo, o dia volta sempre também. Preparemos os dias. Tornemo-los cada vez maiores. (Redol, 2017: 287)

---

<sup>208</sup> “E apareceu um cavalo amarelo, e o que estava montado sobre ele tinha por nome Morte, e seguia-o o Inferno, e foi-lhe dado poder sobre as quatro partes da Terra, para matar à espada, à fome, e pela mortandade e pelas alimárias da terra”.

### 2.1.3 Jorge de Sena entre o Atlântico e a Ucrânia: *A Grã-Canária e Defesa e Justificação de um Ex-Criminoso de Guerra*

De Jorge de Sena (1919-1978) não se pode alegar que nutrisse simpatia por qualquer literatura ao serviço de uma ideologia. Nas palavras de Eugénio Lisboa, recolhidas do seu obituário publicado por um jornal britânico, “Jorge de Sena foi sempre, na literatura portuguesa, uma espécie de formidável touro, à solta num armazém de louça. Aparecia quase sempre para perturbar. Confundia os próprios amigos” (Lisboa, 1984: 31). Disto se tornou evidência a tortuosa relação, oscilante entre o tenso e o cordial, com João Gaspar Simões, única figura no meio literário português que, na extensão e profundidade da sua produção intelectual, com a dele rivalizava (cf. Santos, 2013: 13-41). É evidente a frustração de Sena pela invisibilidade e desvalorização da sua obra literária e crítica em Portugal, exponenciada pelo seu exílio voluntário, primeiro para o Brasil, em 1959, e depois, americano, em 1965. A prolífera correspondência com os seus pares assim o demonstra, tanto quanto o ensaísmo crítico, nomeadamente sobre literatura portuguesa, ou os seus escritos políticos espalhados por variadas publicações periódicas, portuguesas e brasileiras. O facto de que sobretudo a sua obra poética sofre desde cedo acusações de intelectualismo e hermetismo, torna-o um autor reativo, como nota Jorge Fazenda Lourenço, “no melhor sentido do termo, isto é, que se preocupa em esclarecer e esclarecer-se, ou como [o próprio] dirá, em traduzir-se” (Lourenço, 1999: 167). O hábito ser-nos-á de extrema utilidade, em particular face ao tema que aqui nos propomos iluminar. Escutemos o próprio, em texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, a 23 de julho de 1961:

Antes de mais, eu quero afirmar claramente que sou anticolonialista, e que não me incomodam nada (como aos paternalistas incomodam) os «colonialismos» soviéticos. Depois, quero avisar lealmente que processarei por difamação quem me chamar comunista, coisa que em vinte anos os plumitivos de Salazar não conseguiram nunca chamar-me. (Sena, 2011: 134)

Reproduzindo uma queixa corrente dos intelectuais portugueses não alinhados durante o Estado Novo, Jorge Fazenda Lourenço sublinha que Sena vivera encurralado numa situação angustiante, que vinha já dos anos 40 mas que se mantivera na década seguinte, até se exilar: a da escolha entre a *Política do Espírito* de António Ferro e o espírito da política estalinista (cf. Lourenço, 1999: 155). Como demonstrámos antes com Alves Redol, uma tal redução dualista do meio literário português é insuficiente para um estudo alongado dos anos 50, mas é verdade que Sena deixa Portugal devido à implacável censura política e insatisfeito com a carreira de funcionário da Junta Autónoma de Estradas, que não lhe permitia “o luxo de preparar longas e complexas coisas que eu não tivesse a certeza de poder publicar

a curto prazo e a pronto pagamento” (*apud* Lisboa, 1984: 37), mas, sobretudo, pelo ambiente de “mesquinaria, incompetência, desonestidade intelectual, falta de educação, malícia, verrina, inveja, rancor e mediocridade” que encontrava no país (Andresen, 2006: 20). O pretexto mais imediato para se exilar foi, todavia, a sua participação na chamada conspiração da Sé, em março de 1959, que alia várias sensibilidades políticas e que sucede num ambiente de contestação mais pronunciado desde a fraude eleitoral do ano anterior. Humberto Delgado exila-se no Brasil em abril e Henrique Galvão<sup>209</sup> em maio desse ano, e, Sena, aceitando o convite em agosto para participar no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros na Universidade da Bahia, não mais regressa a Portugal até 1968, sob circunstâncias atribuladas à entrada, só resolvidas por interseção direta de Marcello Caetano já em substituição de um Salazar em internamento hospitalar (*cf.* Lourenço *apud* Sena, 2011: 13-31).

Contratado como professor de Teoria da Literatura na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, no Estado de São Paulo, conseguirá defender no Brasil a sua tese de doutoramento sobre os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular, e colaborar com o *Portugal Democrático*, um jornal expressamente antissalazarista, fundado em 1956 por portugueses emigrados e exilados em São Paulo, de entre os quais se destaca Adolfo Casais Monteiro, que partira em 1954. Transfere-se para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara em 1961, onde leciona Literatura Portuguesa até se mudar para Wisconsin, nos Estados Unidos, após o golpe militar brasileiro de 1964, que desemboca no início da ditadura naquele país.

Durante a estância brasileira, mantém-se atento e interventivo face aos acontecimentos que se vão desenrolando em Portugal, desde os mais estritamente culturais aos políticos. Aberto o conflito colonial no início de 1961, que deixa a impressão de uma queda em breve do regime salazarista, escreve frequentemente artigos como o acima referido. Aqui, o argumento fundamental é o de que não há democracia portuguesa sem democracia na África portuguesa. Apenas e só depois da instauração da democracia se coloca a questão da guerra fria, tema quente na história global no ano de 1961, em especial o potencial “colonialismo soviético” através dos movimentos independentistas africanos por ele apoiados:

---

<sup>209</sup> Fazendo circular clandestinamente uma enraivecida carta aberta a Salazar, depois da chegada ao Brasil, e na qual emergem as comparações ao regime nazi: “(...) evadi-me das tuas garras, dos teus ódios incansáveis, da tua Gestapo toda poderosa e seus algozes, das tuas mordanças, dos teus juizes e tribunais especiais, dos teus tiranetes enriquecidos e condecorados, dos teus gordos tubarões e idólatras mercenários, das tuas «notas do dia» e «notas officiosas», do teu exército de ocupação e respectivos generalecos, das tuas prisões e campos de concentração, do teu mercado de favores, dos teus discursos sem resposta, das tuas mentiras magistras, da tua corte de vampiros e cretinos, dos teus venais e pederastas, dos teus negreiros, dos teus tartufescos, da tua Oligarquia, da tua Fazenda, do teu Rebanho” (*apud* Pereira, 2017: 172-173).



[N]ão é agora, tarde e a más horas, que um povo orgulhoso e pedante, envenenado de patrioteirismo nacionalero, e feito de funcionários do Estado, das Companhias do Estado e do Estado das Companhias, como é o povo português (quando não é o campónio boçal a quem não foi dada nunca mais dignidade que ao preto das Áfricas, salvas as diferenças de indumentária que o frio impõe), não é agora que esse povo vestirá o burel dos missionários para ir ensinar os negros a votarem livres. Que mais não fosse, o povo português teria de aprender primeiro o que é a liberdade. (Sena, 2011: 136)

O “campónio boçal” é o Alcides Bago de Milho que interessava a Alves Redol retratar na sua ficção, e que vai a África aprender a matar. Como Redol assinalara, ele próprio, Alcides e os nacionalistas árabes foram presos pelo mesmo sistema, o do imperialismo capitalista. Este agrupamento de vítimas é nomeado igualmente por Sena, ao equivaler a falta de dignidade do “campónio boçal” à do “preto das Áfricas”:

Como democrata português, desejo a democracia em Portugal. Mas eu sei que as estruturas político-económicas, que em Portugal sustentam (sustentando-se) o regime celular que é o Estado Novo, assentam, por tradições e interesses de séculos, no colonialismo. Pelo que, ainda que como só democrata eu não fosse anticolonialista, teria de sê-lo por exigência política da situação interna portuguesa. Enquanto subsistirem colónias [...], a democracia portuguesa será sempre um embuste dos grupos económicos que achem maior vantagem em comprar uma democracia do que em vender uma ditadura fascista. (*idem*, 134)

Não se identificando com uma conceção da arte submetida a dogmas ideológicos, é, contudo, natural que a sua escrita reflita um tempo histórico e uma “experiência pessoal marcadamente disfóricos” (Ferreira, 2012: 148). A sua obra, tanto poética como em prosa, assenta numa frutífera revisitação dos males que assolaram o século que lhe tocou viver. A arte proporciona a possibilidade de apropriação da totalidade do mundo, com suas derivações bárbaras e demoníacas (*cf.* Lourenço, 1984), que lhe interessaram sobejamente:

Na ascensão dos povos à liberdade e à felicidade, há que transmitir-lhes e que ensinar-lhes a experiência de liberdade e de felicidade, que, mesmo nas mais desesperadas e mais negras obras de arte, se contém. Só a arte contém uma experiência deste mundo, e não contém mesmo outra, ainda quando fale exclusivamente e obsessivamente de «outro mundo». (Sena, 1977: 126)

Tomaremos estes mundos como metáfora, no sentido em que mais adiante no mesmo ensaio Sena os descreve, equiparando-os a consciências: a literatura seria uma “consciência experimentada”, um

“auxílio da experiência alheia”. A isto poderíamos chamar, com Eduardo Lourenço, consciência-mundo, “enraizada nele como matéria, história, luta, pulsão irresistível e insolúvel em termos de conciliação estética suscitadora de «etéreas emoções» por não serem deste mundo, ou abrir idealisticamente as portas de um outro” (Lourenço, 1999: 44). Face aos horrores que lhe eram contemporâneos, intuímos a resposta que Sena ensaiaria a um *dictum* adorniano sobre a poesia depois de Auschwitz ou da arte pós-barbárie de um modo geral. Encontramo-la, por exemplo, na reflexão sintomaticamente intitulada *Amor da Literatura*, no qual Sena admite que esta se reveste de

[...] um carácter *intencional*, ou seja, de uma orientação que tende a forçar o sentido, a postular uma interpretação, a influir na visão do mundo, a, afinal, executar aquilo mesmo que, na vida, as artes da retórica nos equipam para fazer: convencer os outros, levá-los, sub-repticiamente e sem que se apercebam (ou apercebendo-se, atraídos e fascinados), a aderir a sentidos que não entenderiam, interpretações que repeliriam, visões do mundo que os poriam em pânico. (Sena, 1984:92)

É esta a *intencionalidade* da literatura, como resume adiante: está “destinada a trair toda e qualquer segurança, em nome de uma segurança mais ampla que é a nossa missão humana refazer constantemente” (*idem*, 93).

Na senda da análise proposta à mediação do Holocausto através dos dois romances de Alves Redol já discutidos, expomos um exemplo concreto em que Jorge de Sena experimenta esta consciência, esse outro mundo de que considera estar feita a literatura, a partir do horror reconhecido como o do mal radical.<sup>210</sup> É o caso da escrita memorialística de um ex-criminoso das SS, que Sena *experimenta* no conto *Defesa e Justificação de um Ex-Criminoso de Guerra*, incluído nas *Novas Andanças do Demónio*. Com o subtítulo *Das Memórias de Herr Werner Stupnein, ex-oficial superior das SS*, Jorge de Sena cria um relato na primeira pessoa de um implacável perpetrador do genocídio nazi nas terras ocupadas do leste europeu.<sup>211</sup> As memórias fictícias de um ex-SS surgem num momento histórico preciso, o do julgamento

---

<sup>210</sup> Eduardo Lourenço chama a atenção para esta propensão para a “vida vivida na pessoa de outro” também no seu perfil de crítico literário: “(...) qualquer dos seus grandes ensaios críticos consagrados aos grandes autores – sobretudo àqueles com quem mais deliberada e aprofundadamente dialogou – nos abre caminho para o que intitulei de *imaginário crítico* de Jorge de Sena. Quer dizer, não propriamente o seu universo crítico e de crítico, o sistema de princípios ou conceitos que subjazem à sua prática crítica (...) mas o que de fantasmal, em termos de fascínio, paixão, identificação simbólica, *vida vivida na pessoa de outro*, Jorge de Sena investiu na sua vivência, compreensão, viagem naquela criação que mais do que nenhuma outra no-lo revela como argonauta do único mundo onde viajar e ser viajado se confundem e mutuamente se iluminam: a Literatura.” (Lourenço, 1999: 45).

<sup>211</sup> A narrativa do perpetrador do Holocausto é um género inaugurado ainda durante a guerra, que tem no conto *Deutsches Requiem* (1946) de Jorge Luis Borges provavelmente o exemplo mais reconhecido, e que bem pode ser inspiração para Sena, pelas semelhanças estruturais e de focalização de ambos textos, e mais ainda pela proximidade geográfica de ambos autores, numa América Latina pejada de nazis que, como demonstrou Eichmann, ali viviam sob outras identidades após a derrota de 1945. Há, depois, um longo hiato que se quebra na década de 70, com uma proliferação de perspectivas ficcionadas predominantemente à volta de Adolf Hitler, e uma terceira vaga inaugurada com *Ver: Amor*, de David Grossman (1986), resultado de um fascínio pela figura do perpetrador nazi que se estende até hoje, como demonstram êxitos editoriais (e/ou cinematográficos) como *O Leitor* [*Der Vorleser*, Bernhard Schlink,

de Adolf Eichmann em Jerusalém, proeminente comandante nazi corresponsável pela chamada Solução Final, capturado pela Mossad israelita no final da década de 50 e entregue a Israel em 1960 para julgamento, evento que estará na origem das teses de Hannah Arendt sobre a banalidade do mal. Em 1961, quando o julgamento se inicia, Jorge de Sena encontra-se há menos de dois anos no Brasil. A prova de que se entusiasma com a figura de Eichmann e o espetáculo em que se torna o seu julgamento está numa troca de correspondência com Luís Martins, que detinha uma coluna diária no jornal *Estado de São Paulo*, e que, por alturas do julgamento, termina a leitura de uma biografia de Eichmann intitulada *O assassino de milhões*.<sup>212</sup> Nessa carta, Luís Martins recusa-se a conceber a absolvição de tal criminoso, culpando-o de um crime menos evidente, que é o de transformar todos os que vieram depois em potenciais criminosos, que ajuízam justo um castigo para o criminoso igual ao que este cometera. Jorge de Sena reage com emoção a esta tomada de posição e escreve uma missiva a Luís Martins que, uns dias depois, a reproduz na sua coluna:

Acabo de ler, com a maior emoção, a sua crónica de hoje, “O assassino de milhões”. Não posso resistir ao dever, que é um dever de intelectual, de calorosamente o felicitar por ela. [...] Porque v. foi ao fundo do problema, e disse. Sem dúvida que a coisa mais terrível, e que deve ser extirpada, é essa anuência na degradação, que faz aos homens de bem desejarem castigos tão horríveis quanto os crimes o foram. É o mesmo veneno que nos leva a aceitar, complacientemente, todas as conviências com os crimes que a política diariamente comete. E é isso, com efeito, o que devemos exigir que seja castigado, que seja execrado, que se torne impossível. Bem haja pela sua crónica. (Sena *in Uma Carta, Estado de São Paulo*, 19 de abril de 1961, p. 8)<sup>213</sup>

É neste momento que Jorge de Sena escreve o conto do nazi Werner Stupnein, numa forma evidente de “consciência experimentada” de um assassino. O resto é a intencionalidade da literatura, que tratava segundo o próprio de “trair toda e qualquer segurança, em nome de uma segurança mais ampla”. Esta percepção é partilhada por Eduardo Lourenço na sua leitura do conto, tal como insinua em carta ao próprio em 1967, após a publicação das *Novas Andanças*: “Não lhe atribuirei as fantasias do Tibério, nem o

---

1995], *As Benevolentes* [*Les Bienveillantes*, Jonathan Littell, 2006], *HHhH* (Lauren Binet, 2009) ou *A Zona de Interesse* [*The Zone of Interest*, Martin Amis, 2014]. A metaficção tornou-se uma estratégia comum a este tipo de narrativa, de forma a contornar o tabu relacionado com a ficcionalização destas figuras, bem como forma de apelar a uma autorreflexão do leitor sobre questões de responsabilidade individual e coletiva (cf. Pettitt, 2017, em particular pp. 53-69). O conto de Sena encaixaria numa categorização da primeira vaga, ainda que cronologicamente desfasado e que a ironia contida no discurso do nazi nos remeta de imediato para o estilo de narradores como os de *As Benevolentes* ou *A Zona de Interesse*, escritos já neste século.

<sup>212</sup> Em Portugal publicava-se em março de 1961 a obra *Seis Milhões de Mortos – A Vida de Eichmann*, de Victor Alexandrov, pela Estúdios Cor, com tradução de Paulo António.

<sup>213</sup> <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610419-26374-nac-0008-999-8-not>

farei autor do inenarrável relatório aludido do SS mas não se enerve se o acusar de colaboração...”. Ao que Sena replica, *traído na sua segurança* por um texto que ele próprio escrevera,

[q]uanto à identificação, posso dizer-lhe que, sem dúvida, há muito de mim no conto camoniano [...], no Marco Semprônio, amigo de Tibério e de São Paulo [...], e na pessoa do físico, que tem muito de autobiografia simbólica ou *daydream* meu. Não concordo, porém, com uma identificação que vá até ao oficial SS – aqui eu apenas quis jogar com o extremo absurdo de todos os extremados absurdos se identificarem. (*apud* Lourenço, 1991:54-56)

No momento em que um “colonialismo soviético” se adivinha face à África portuguesa, Jorge de Sena remete um SS para a Ucrânia invadida pela Alemanha nazi, onde o narrador em primeira pessoa se encarrega de fazer preservar a memória da violência soviética perpetrada naquelas mesmas terras e sobre os mesmos habitantes, desde os anos 30 à Segunda Guerra Mundial: “Quando assumi o comando cuja sede era, inconcebivelmente, naquela aldeia perdida (...), os habitantes já tinham regressado aos seus lares, se podemos dar o nome de lar àquelas casas de madeira, em que moravam comunistas e os seus escravos” (Sena, 2015: 186). A transposição literária destas memórias fictícias contém elementos de multidirecionalidade de uma conceptualização colonialista nazi e soviética, que, assim o demonstraremos, terá impacto na escrita memorialística do próprio, vertida em formato autobiográfico na coletânea *Os Grão-Capitães*.

Sena termina este conto no dia 7 de maio de 1961, cerca de um mês após o início do julgamento de Eichmann. Por esta altura, Portugal está a braços com o início da guerra colonial em Angola. Em processo de escrita constante e sobre a atualidade imediata, Jorge de Sena escreve *A Grã-Canária*, que se inicia precisamente com a entrada de um navio português numa ilha atlântica em 1938, um trajeto percorrido pelo próprio enquanto jovem adulto durante a sua estância na marinha. O navio – como o império, não em 1938, tempo da narração, mas em 1961, tempo da escrita – precisa de reparação, como anunciava o comandante à tripulação:

Este navio, por absoluta necessidade de reparação urgente de uma avaria, vai atracar no porto de Las Palmas. A Grã-Canária faz parte de um arquipélago tão tradicionalmente espanhol como os Açores são portugueses. A Espanha encontra-se empenhada numa luta de libertação, sangrenta e impiedosa, contra as forças desencadeadas do comunismo internacional, cujos perigos Portugal foi o primeiro a compreender e denunciar. (Sena, 1989: 223)

Por isso mesmo a coletânea *Os Grão-Capitães* deveria, segundo o autor, restituir “um quarto de século de 1928 a 1953. E é como crónica amarga e violenta dessa era de composição do mundo ocidental e

desse tempo de uma tirania que castrava Portugal, que eles agora” deveriam ser lidos, segundo prescrevia o autor em 1974, num PS ao prefácio original de 1971, ainda escrito em ditadura (cf. Sena, 1989: 14). A cada conto é atribuída uma data fictícia, pois todos nasceram a partir de março de 1961, o tempo material por que “havia esperado longamente (...) para serem definitivamente escritos e concebidos” (*idem*, 15). A atmosfera promissora de uma metamorfose do regime vigente a partir do problema colonial, parecia desenhar um contexto favorável para uma rememoração autobiográfica em forma de “libelo contra a sociedade portuguesa das últimas décadas”. Em correspondência com Sophia de Mello Breyner, o autor admitia serem “dos melhores contos que já se escreveram em português, até pela audácia técnica e experimental de todos eles. São, porém, verdades medonhas e pavorosas: não poupo nada, nem ninguém” (Andresen, 2006: 41).

É na articulação de uma radiografia sociocultural do país com os horrores políticos globais do passado e do presente, que nos parece lícito escrutinar a estrutura de *A Grã-Canária* como decalque das memórias de Werner Stupnein, e vice-versa, concluídos que foram os dois praticamente na mesma altura (um a 7, outro a 14 de maio). É o próprio escritor que contrapõe uma antologia à outra, esquematizando-as segundo uma tipologia do realismo nelas contido. Lemos no prefácio de 1971 a *Os Grão-Capitães* que

[n]estes contos de um realismo que se quis integral, a experimentação estilística com as estruturas narrativas não é menor que nos contos de *Novas Andanças*. Apenas onde neste último livro se aplicava a evocações historicistas «reais» ou fantásticas, ou à transfiguração fantástica da realidade quotidiana e banal, é, em *Os Grão-Capitães*, aplicada a tornar mais reais que a realidade, e portanto tão monstruosas como o que os nossos olhos temem reconhecer na «realidade», experiências vividas, testemunhadas, ou adivinhadas nas confissões involuntárias e contraditórias de alguns autores. (Sena, 1989:16-17)

Sena admite, sem subterfúgios: “fui eu quem desembarcou na Grã-Canária (...). Se a matéria de *Os Grão-Capitães* é directa ou indirectamente autobiográfica (...), a estrutura que lhe é dada é inteiramente ficção”. É prudente ao definir extensivamente o conceito de “realismo” aplicável aos seus contos, em alusão a um formato pseudorrealista firmado pelos escritores populares na época, como eram os chamados “neorrealistas”:

[...] não se pense, como comumente se pensa, através do uso vulgar da noção de «realismo» e de termos cognatos, que o realismo é maior, se o sonho ou a alucinação não existirem, ou se houver pormenores ditos «realísticos»: um sonho pode, na realidade mental ou na arte, ir a extremos que não ficam nada a dever ao que se passe na realidade exterior apenas. E não se pense, também, que uma determinada história deixa de ser o que era, se for contada com diversas técnicas. Porque [...] uma *forma externa* (que é um esquema técnico) não é necessariamente uma *forma interna*; e se aquela pode ser aplicada diversamente, sem que por isso a obra deixe de ser o que é senão na aparência, a forma interna

é a própria *estrutura em si*, e a transformação dela arrasta e cria uma específica forma externa. (idem, 18-19)

É esta *estrutura em si* que nos parece repetida na forma externa dos dois contos aqui em apreço. Se nos dois romances analisados de Alves Redol, ainda que portadores de uma memória multidirecional que articula Holocausto e colonialismo, o ponto de vista da narrativa se articula com ‘as ideias do autor’ (como sinaliza nesta mesma nota Jorge de Sena em relação a esse realismo *equivocado*), aqui é o ponto de vista “em sentido técnico” que nos entrega a chave da multidirecionalidade: *A Grã-Canária* e *Defesa e Justificação de Um Ex-Criminoso de Guerra* assentam numa coreografia literária semelhante do trajeto de ambos os narradores de primeira pessoa – jovens enviados do centro dos respetivos impérios a espaços coloniais.

*A Grã-Canária* é um conto substancialmente mais longo que *Defesa e Justificação*.<sup>214</sup> Dividido em cinco partes, principia no substrato histórico-político, como acima se demonstrou, com a enunciação das razões para a paragem em Las Palmas, transferindo lentamente a focalização para o narrador autodiegético. DJ é uma narração na primeira pessoa na sua totalidade, como definido pelo subtítulo remático (“Das Memórias de...”). Ambos os contos se inauguram com a penetração dos respetivos impérios no espaço colonial: em GC o Oceano Atlântico partilhado por Portugal e Espanha, o primeiro um país imperialista, o segundo o cenário de uma guerra civil em que os republicanos são reduzidos a objeto de processos equiparados à violência colonialista; em DJ no *Lebensraum* nacional-socialista que conglomerava as duas perspetivas. Ambas as incursões se fazem através de referências à corrupção no seio das hierarquias. Comparemos:

O navio entrou pela manhã no porto. As entradas matutinas eram, decididamente, uma mania do comandante [...]. Dizia-se que toda aquela superioridade desdenhosa, aqueles caprichos férreos com que dominava sem explicações e só por virtude do título [...] eram o escudo com que ele encobria uma arte de navegar, praticada sobretudo nos corredores mais escusamente políticos do Ministério e na administração de várias empresas rendosas. Mas dizia-se muito em segredo, por causa desses mesmos corredores. (GC, 217-218)

Liublionovgrado era uma miserável cidade nos confins da Ucrânia, inteiramente indigna da minha categoria de oficial superior das S.S. A minha nomeação para aquele posto resultou de rivalidades

---

<sup>214</sup> Utilizaremos as siglas GC e DJ, nas antologias de contos que constam na bibliografia (Sena 1989; 2015), seguidas de número de página, para citar, respetivamente, *A Grã-Canária* e *Defesa e Justificação de um Ex-Criminoso de Guerra*.

absurdas, em que não levei a melhor [...]. Eu fora sempre um funcionário competente e dedicado; a minha pureza de sangue estava acima de qualquer suspeita; e nunca eu tivera paixões secretas por mulheres judias ou rapazes judeus, coisa de que nem todos os meus superiores, ou o meu rival, se podiam gabar. Ainda que a minha boca nunca se tivesse aberto para revelar, mesmo a um amigo íntimo, o que eu sabia desses homens que eram promovidos, condecorados, recebiam prêmios [...] é evidente que sentiam e ridicularizavam a minha cultura. (DJ, 185)

O secretismo é comum a ambos os contextos políticos, mobilizado como estratégia de figuração dos homens envolvidos no processo: o sexo define a experiência, no âmbito de um “microcosmo moralmente concentracionário” (Ferreira, 2012: 158), reminescente de um macrocosmo nacional pontuado por espaços carcerários, cujas facetas o leitor encontra em outros contos de *Os Grão-Capitães* (cf. Igrejas, 2016: 545).<sup>215</sup> A aparência da virilidade, simbolizada pelo ritual de entrada do barco português em Las Palmas e a cerimônia de boas-vindas dos países irmanados no fascismo, é obrigatória, tal como a retidão moral do SS ao chegar à Ucrânia para comandar. No entanto, pelos corredores dos respectivos regimes, a essência é outra: dirigentes nazis relacionam-se promiscuamente com mulheres judias e rapazes judeus; comandantes portugueses fazem o mesmo nas empresas ‘encostadas’ ao regime. De forma mais evidente em GC mas igualmente visível em DJ, a virilidade é o elemento determinante do modelo colonial, como sugere a dissociação entre os projetos glorificados dos respectivos predecessores históricos e hipotextualmente latentes na narrativa – respetivamente Vasco da Gama e Cristóvão Colombo<sup>216</sup> –, e estes homens que escondem segredos subjacentes à encenação da virilidade. Assim, um texto como GC inicia com os despertares sexualizados dos marinheiros portugueses ansiosos pela chegada à terra onde se encontrarão com as prostitutas,<sup>217</sup> e encerra com um dos marinheiros tomando sexual e violentamente um outro, o “odiado”, por insinuar que ele é comunista e homossexual, isto é, por quebrar o pacto de

---

<sup>215</sup> Nomeadamente os contos *Os Irmãos* e *Capangala Não Responde*. Veja-se Igrejas (2016) para uma panorâmica das ligações intratextuais dentro do conjunto de contos de *Os Grão-Capitães*.

<sup>216</sup> António Ferreira (2012: 158), em articulação com Francisco Cota Fagundes, vê na coletânea os Grão-Capitães um “repositório de anti-heroísmo a que a figura palimpséstica de Vasco da Gama serve apenas de contraste demolidor”. Colombo compõe a descrição sarcástica da fraternidade luso-espanhola, simbolizada pela união das bandeiras portuguesa e da Espanha franquista, “ladeadas por uma grinalda protectora de fâscios e cruzes gamadas (...). (...) [A] catedral [...] não justificava a reverência pasmada com que se aguardava, a qualquer momento, Cristóvão Colombo saindo dela, papada a missa, rumo às Américas. Enquanto ali passeávamos, espreitando janelas, em que vultos se recolhiam, não foi Colombo quem saiu, mas um compacto bando de sotainas negras (...)” (GC, 228). Esta ficcional grandeza de Espanha era semelhante à portuguesa, ambas desprezadas por Sena. Veja-se, sobre a sua “lusofobia”, Alfama (2016).

<sup>217</sup> “(...) alongando a sua nudez maliciosamente desperta pelas ideias de terra próxima” (GC, 219).

aparência em que se sustenta o império português ‘civilizador’.<sup>218</sup> Nas memórias do nazi, estes são os habitantes do leste europeu, judeus ou eslavos:

Nunca entendi, diga-se de passagem, a obstinação desses guerrilheiros. Raças inferiores, libertadas pelo povo alemão da ficção titânica de serem forçadas a comportar-se como homens, e podendo regressar, sob a nossa égide, ao feliz estado animal... - nunca a entendi, a não ser recorrendo à noção de mimetismo e à de imitação, tão biologicamente importantes. (DJ, 193-194)

Em GC, são os diversos países referidos de forma metonímica através dos nomes dos portos marítimos que são formas corporais de mulher:

Santos era uma francesa magra, cuja boca, com o passar do tempo, se apertava sugante no sexo de quase todos [...]. São Vicente de Cabo Verde era uma crioula de olhos verdes que alçava as pernas [...]. Luanda era uns seios gigantescos e negros [...]. O Rio de Janeiro era uma praia nocturna, onde uma polaca, cujas nádegas rotundas fora preciso abrir [...]. (GC, 219-220)

Por todos estes lugares, o barco – um falo navegante – vai pousando de forma a medir o grau de manutenção da aparência do regime, como simboliza o livro que espera todos os marinheiros à saída de cada porto, e no qual estes tinham de anotar – com evidente exibicionismo – data e hora das cópulas realizadas.

Em DJ, há também um folheto que circula pelo III Reich, da responsabilidade do narrador, decorrente de “anos de reflexões que fizera acerca da ética alemã” (DJ, 189). Nele se dissecam o carácter da teoria político-racial da ideologia nazi, “em que a verdade biológica é reposta nos seus devidos termos”:

O povo alemão não é o conjunto dos alemães puros. Os alemães é que se purificam, na medida em que reconhecem essa missão superior que define e identifica o povo alemão. Se assim é, o que pode ser crime entre os alemães assume sentido inteiramente diverso, quando criaturas de outras raças são envolvidas. É impensável, por exemplo, que uma alemã seja prostituta, ou que diversos alemães tenham, nesses termos, relações com ela. Mas é perfeitamente compreensível e justificável que uma mulher de raça inferior o seja. [...] Uma raça inferior, da mesma forma que não remuneramos individualmente as galinhas que comemos [...], *não tem direito* a remuneração. Não pode, no panorama biológico, ser mais que uma utilidade. (DJ, 190-191)

---

<sup>218</sup> “Lutámos para dominar o Bravo, arquejante, com espuma nos lábios, de sexo em riste, que se debatia rugindo ainda entre os dentes cerrados: - Seu leproso, seu filho da puta, quem é que é comunista? Hei-de rebentar-te. Hei-de rebentar-te.” (GC, 258).



Era no âmbito desta “dignidade lógica” (DJ, 186), diferenciadora do que seriam atos anormais e bestiais consoante praticados entre alemães, ou entre os alemães e os sujeitos inferiores – “mergulhados racicamente ao estado animal” (DJ, 191) –, que “o estupro, o homossexualismo, o sadismo, etc.” eram perfeitamente legítimos, quando praticados entre o superior e o inferior: o alemão civilizador e a prostituta – a mulher de mera utilidade biológica. Em DJ, o narrador conta depois que, num momento de fraqueza, durante as “caçadas cuidadosamente organizadas, demoradas expedições cinegéticas” (DJ, 193), encetadas como solução para os impulsos sexuais dos alemães ocupantes da Ucrânia, viola uma rapariga de quinze anos, “que se debatia (...) de estúpido pavor (...)”, urinando, aumentando-lhe “o encanto acre de animal bravo” (DJ, 194).

Esta “caçada” é empreendida igualmente em GC, e constitui o fundamento do “nervosismo expectante, alegremente curioso de novas terras e novas prostitutas” (GC, 219) que os marinheiros apresentam ao entrar em Las Palmas. A narrativa compõe-se de uma focalização cada vez mais personalizada do narrador, que descobre as *verdades biológicas* da Espanha franquista. Ao longo da viagem de automóvel a um *parador*, onde almoçam com as autoridades eclesiásticas e falangistas, este é informado pelo padre de que o edifício comprido que avista ao longe, “[n]o fundo de uma imensa cratera” devida ao vulcanismo canário (GC, 231), é uma leprosaria, não tanto dos “leprosos da carne”, em extinção, mas dos comunistas encarcerados na guerra em curso, que ali na ilha terminara: “La lepra del alma es la peor. No es el comunismo la lepra del alma?” (GC, 232). Desta maneira, a biopolítica observada na construção de um carrasco de Redol na África espanhola – *de facto* na Guerra Civil de Espanha –, repete-se aqui com a constatação do narrador de que o comunismo é uma doença contagiosa, extensível também a práticas não coincidentes com a encenação imperial da virilidade, como a da homossexualidade. Efetivamente, em ambos os contos esta é enquadrada enquanto *desvio*, no sentido espacial do termo: a história dos estados fascistas, como as *cavalgadas* na Ucrânia e as entradas do navio nos portos atlânticos, é a da inseminação colonial (*cf.* Miranda, 2015). A homossexualidade contraria a aparência requerida para a manutenção do império. Assim, tal como o nazi se apropria sexualmente de uma ucraniana restaurando a hierarquia racial, também os marinheiros portugueses procuram nessa noite a casa de prostituição onde executarão o plano nacional. O encontro casual numa dessas casas com um dos companheiros, “o camarada que detestávamos” (GC, 234), que sugere que estes “dormem juntos”, tal como os comunistas, faz surgir na narrativa uma tensão latente: a da acusação de comunista e de homossexual, ambas características biológicas *desviantes* no sistema biopolítico fascista. Evitada aqui a luta, os três companheiros encontram por fim um local onde passarão a noite, o mais velho exibindo duas mulheres em formato jactante, o narrador com uma jovem com quem

acaba por se envolver emocionalmente, para além da mera cópula sexual. Trata-se de Asunción (seu nome verdadeiro) –, aquela que assume, que revela, que quebra a aparência. É na conversa com ela que descobre que o seu avô fora fuzilado na guerra que “agora já tinha acabado, era só longe, na Espanha” (GC, 247). É, portanto, *utilizada* pelo fascismo como prostituta, no sentido em que o nazi teorizava sobre as raças inferiores, compensando a *doença* familiar. O impulso do narrador ao recordar-se da leprosaria, onde os pais de Asunción ainda se encontram encarcerados, é o de fugir, “de me lavar, de ficar sozinho no fim do mundo a ver se algum sinal de lepra aparecia em mim” (GC, 249).

No regresso ao barco e nas conversas no duche, o narrador não tem o que contar, ao contrário da verborreia exibicionista do Bravo, o companheiro de caçada mais velho, que se incomodara mais visivelmente com o “camarada odiado”. Tal como em DJ o comandante nazi exemplifica a manutenção da ordem hierárquica racial através do exemplo de um Esloveno (“um garanhão esplêndido”) a quem manda castrar por se vangloriar do prazer que tinha com nazis “que reclamavam os seus serviços” (DJ, 195), também o Bravo tratará de armar uma emboscada ao “odiado”, culminando o conto – de aparente normalidade segundo a inscrição das cópulas feitas pelos marinheiros – num *desvio*, quando o narrador e o outro companheiro encontram o Bravo tomando sexualmente “o odiado” como vingança por pôr em causa a sua reputação, isto é, por tentar quebrar, no seu plano individual, a aparência. Ao querer recuperar a sua “dignidade lógica”, o Bravo demonstra um efeito de ricochete, pondo em prática um paradoxo: o *desvio* do caminho é necessário para lhe dar continuidade. O seu objetivo era inscrever esta cópula no livro: “Eu tinha jurado que havia de rebentar com ele, e que depois ia inscrever no livro o dia e a hora” (GC, 259). O Bravo toma o companheiro como tomara as duas mulheres na noite anterior. Auto-animaliza-se e animaliza o companheiro, deixando em aberto as feridas que o barco arruinado, sinédoque de um império em decomposição, já deixara antever no início da narrativa.

As últimas palavras de ambos os contos especulam sobre o futuro: em GC – espelhando aquele 1961 que via iniciar uma guerra que Sena não adivinharia estender-se até 1974 – reina a desorientação: “- Para que lado estará Las Palmas? E, apontando direcções diversas, os três ficámos discutindo o futuro” (GC, 259); nas memórias do nazi Werner Stupnein, não há desorientação, apenas certezas: “(...) eu morrerei certo e seguro de que fui uma das mais altas e lídimas culminâncias da consciência humana, a caminho do seu mais autêntico futuro”. A dimensão quiasmática destes processos de “consciência experimentada” parece-nos evidente: o mundo discute a pena de morte de um “assassino de milhões”, enquanto observa com passividade estratégica políticas de terror perpetradas por determinados países, neste caso de forma tão próxima, em Portugal e seu contexto colonial, de que GC dá conta em modo retrospectivo e autobiográfico. De 1945 a 1961, a simulação manteve-se:

Há pouco tempo o mundo em guerra encarou com espanto, que me permitirão que chame simulado, a ferocidade de que o ser humano é capaz, a degradação a que pode baixar e ser baixado, e é de todos os dias a exibição impudente de um rol de falsidades que, ainda que verdadeiras fossem, perderiam a sua essência verídica ao sopro dos inconfessáveis interesses que as suscitam. (Sena, 1984:34)

Como assinala no prefácio a *Os Grão-Capitães*,

[...] se estes contos são cruéis, a crueldade não é deles, nem de quem os escreveu, mas do que fizeram à vida. E esta só é monstruosa, não porque algo o *seja em si*, e sim porque o repouso egoísta, a ignorância, a falsa inocência, são feitas de um sempre crescente juro de monstruosidade. Nenhum realismo o será, se recuar aflito, mas porque, aflito, não recua. (Sena, 1989: 21)

Lembre-mo-nos de que a acusação da crítica da *Vértice* ao romance *Natureza Morta* de José-Augusto França era o de *recuar* perante uma história que se impunha narrar até ao fim: o que acontecera a Júlia? Que destino lhe prepararam as condições socialmente insalubres e indignas do imperialismo? Alves Redol liberta Jadwiga e Leo da cela onde se colocaram, por terem o dinheiro e o capital intelectual que Alcides Bago de Milho tornado Chacal não tinha para poder fugir. Todas estas personagens – e as de Jorge de Sena – parecem gravitar ao redor da epígrafe ao conto *Defesa e Justificação: Afraid? Of whom am I afraid, incipit* do poema de Emily Dickinson, poeta que Sena traduzia para publicar em breve em língua portuguesa:

Ter Medo? De quem terei?  
Não da Morte – quem é ela?  
O Porteiro de meu Pai  
Iguamente me atropela.  
[...]  
(Dickinson *in* Sena, 2010: 39)

O problema herdado da linha genealógica deste sujeito poético encarna a reflexão conglomerada pelos exemplos figurativos que aqui observámos: quem cumpre o papel do verdugo na constelação histórica do pós-guerra? A quem se pedirão responsabilidades pelos crimes cometidos e àqueles em execução? Voltamos, por isso, ao contexto histórico e geográfico inicial deste capítulo sobre a deslocalização da mediação do Holocausto: a França em vias de descolonização.

## 2.2. Depois da Noite e do Nevoeiro: Reencarnações e Apocalipses

### 2.2.1 Poesia, Barbárie e Latência

UM RIBOMBAR: é a  
própria verdade  
que chegou às pessoas  
no meio de  
um turbilhão de metáforas.

Paul Celan, *Sopro, Viragem*

Um dos primeiros planos de *Nuit et Brouillard* [*Noite e Nevoeiro*, 1955], filme-ensaio realizado por Alain Resnais (1922-2014) sobre os campos de concentração nazis, é o de uma planície verdejante. O movimento rápido da objetiva mostra de imediato uma vedação com arame farpado, enquanto o poeta Jean Cayrol (1910-2005), declama o texto que acompanha toda a fita:

Même un paysage tranquille, même une prairie avec des vols de corbeaux, des moissons et des feux d'herbe, même une route où passent des voitures, des paysans, des couples, même un village pour vacances, avec une foire et un clocher, peuvent conduire tout simplement à un camp de concentration...<sup>219</sup>

O texto é do próprio, a partir de *Poèmes de la Nuit et du Brouillard*, publicados em 1945. Sucede a David Rousset na consagração com o prêmio Renaudot de literatura em França, com o romance *Je vivrai l'Amour des Autres* (1947). Tal como Rousset fora membro da Resistência e sobrevivente do sistema concentracionário. No caso, havia sido deportado enquanto N.N. para Mauthausen-Gusen, na Áustria. O mote do filme por ele narrado é semelhante ao de *L'Univers Concentrationnaire*: demonstrar o funcionamento do sistema. Ao contrário do romance de Rousset, porém, aclamado em 1946 sob os escombros de uma guerra recém-terminada, *Nuit et Brouillard* surge dez anos depois, num momento extemporâneo para a divulgação de testemunhos dos campos de concentração. Esta foi também a recepção política que o filme obteve na RFA e em França. As suspeitas face às melindrosas histórias de ambos os países em processo de esquecimento e repressão das memórias traumáticas recentes, tiveram repercussão na própria elaboração e distribuição do filme. Resnais fora obrigado a retirar um polícia francês das imagens da libertação utilizadas no filme, sob perigo de insinuações colaboracionistas; o governo alemão ocidental de Konrad Adenauer exige a remoção do filme do Festival de Cannes de 1956

---

<sup>219</sup> “Mesmo uma paisagem tranquila, mesmo um prado com moscas de corvo, colheitas e fogueiras, mesmo uma estrada por onde passam carros, camponeses, casais, mesmo uma aldeia de férias, com uma feira e um campanário, pode levar simplesmente a um campo de concentração” (tradução nossa).

por reavivar ódios antigos. Enquanto objeto artístico, o filme é ainda hoje uma referência. Enquanto documento historiográfico, é um produto do seu tempo, incompleto e mobilizador da perspectiva universalizante das atrocidades nazis, sem mencionar os judeus. Neste sentido, é um filme que dá continuidade à narrativa predominante desde 1945, ainda que, por exemplo, na sua versão alemã, a tradução e locução fossem do poeta Paul Celan (1920-1970), judeu sobrevivente e autor de extensa obra lírica.

O recorte cronológico é feito através do uso da cor. A planície verdejante inicial, as linhas de comboio percorridas pela câmara, os espaços abandonados, cobertos de ervas daninhas, contrastam com os campos povoados de prisioneiros a partir de imagens com origens diferentes, mas que Resnais articula indiscriminadamente subjugando-as ao efeito da distinção presente-passado. As imagens recolhidas na libertação dos campos cruzam-se com filmes dos próprios nazis, como por exemplo as imagens da visita de Heinrich Himmler ao campo de Mauthausen. Resnais desloca-se também a Auschwitz, Majdanek e Mauthausen para recolher as suas próprias filmagens. O material serve o propósito descritivo do sistema concentracionário, ilibando-se de restrições éticas sobre a sua proveniência.

O filme inicia com a constatação da existência universal de um campo de concentração, para depois reconstruir a história. Regressa-se a 1933, à tomada do poder pelos nazis, passa-se pela visita de Himmler em 1942, mostra-se a radicalização do sistema através das técnicas de extermínio, e a libertação em 1945. No entanto, o “monstro concentracionário”, escolha de palavras de Cayrol, persiste. Escondem-se nas ruínas filmadas por Resnais, invadidas pela erva que percorre os blocos onde outrora se morria. A “peste concentracionária” está à espreita, ou, nas palavras do locutor, “a guerra adormece, mas deixa um olho de fora”. Pergunta, depois, “quem nos adverte da chegada dos novos carrascos? As suas caras são diferentes das nossas?”.

As palavras finais de *Nuit et Brouillard* evocam aqueles versos de Emily Dickinson em que Jorge de Sena condensa todas as personagens que antes escrutinámos, da mesma forma que *Riposte* de Boris Taslitsky une dois substratos históricos num só, e que culminam na sua remoção do espaço público pelas autoridades francesas: A receção de *Nuit et Brouillard* terá contribuído para a mudança do *modus operandi* de Resnais no filme seguinte, inicialmente um documentário sobre Hiroshima, que culmina na ficção poética *Hiroshima Mon Amour* (1959, com argumento de Marguerite Duras), uma inflexão para a estilização da memória como pano de fundo de uma história de amor, menos avessa a retaliações políticas.

No seu ensaio sobre Auschwitz e os intelectuais, Enzo Traverso dedica um capítulo à obra do filósofo alemão Günther Anders (1902-1992) com o título “Auschwitz e Hiroshima”. Anders era uma voz isolada na proeminência que atribuía a Hiroshima ao lado de Auschwitz, uma “Cassandra ignorada” (Traverso, 2001: 111).<sup>220</sup> Fala de uma “vergonha prometeica” que perpassa um Homem humilhado ante a perfeição e o poder das suas próprias criações técnicas. Denomina os humanos do século XX de “utopistas ao contrário” [*invertierte Utopisten*], que, ao invés dos utopistas clássicos, não conseguem imaginar uma realidade que estão em perfeitas condições de produzir. É, por isso, a técnica que passa a sujeito da história, desencadeando o seu fim, pois sem ação humana ela não existe.<sup>221</sup> Classifica o estádio da Humanidade pós-Holocausto e pós-Hiroshima de “canibalismo pós-civilizado”, já que uma mera lata do gás Zyklon B e uma bomba atômica demonstram que o extermínio superara o estádio de guerra. Esta fundira-se numa ação técnica destinada à aniquilação, cujos autores cumpriam uma mera tarefa sob pretensa neutralidade moral (cf. Traverso, 2001: 122 ss.).

Era inevitável que Anders se interessasse pelo caso clínico de Claude Eatherly, um dos pilotos responsáveis pelo avião que lança as bombas sobre Hiroshima. Anders é, no final dos anos 50, um destacado ativista contra a bomba atômica, e, quando lê uma notícia sobre as tentativas de suicídio de Eatherly, escreve-lhe. Sobre o caso Eichmann, que explodira em 1960, Anders diria que este “não pode ser a única encarnação da nossa época” (*idem*, 128). Contrasta a banalidade do mal, descrita pela sua ex-companheira Hannah Arendt, com a “inocência do mal” [*die Unschuld des Bösen*], como a do piloto americano com sequelas psíquicas devido a um ato técnico que permitia a aniquilação.

O caso de Eatherly era, segundo Anders, mais significativo do que o de Eichmann como protótipo da vergonha prometeica no pós-guerra. Ao contrário dos criminosos nazis, que alegaram em tribunal em nada serem responsáveis, Eatherly e os seus semelhantes, nunca acusados de nada, carregavam o fardo psicológico da responsabilidade por um massacre involuntário. Como nota Traverso, Anders desenvolve aqui um princípio de esperança a partir de uma filosofia do desespero (cf. *idem*, 130). Uma figura como Eatherly devolve a esperança a uma Humanidade tomada pela consciência da sua autodestruição, mas para isso era necessário contemplar a possibilidade inesgotável de construir constantemente novas armas.

---

<sup>220</sup> Para uma nota biográfica mais extensa, consulte-se o dito ensaio de Traverso. Veja-se também, de forma complementar, Gumbrecht (2013: 136 ss.) sobre Günther Anders, Hannah Arendt e Martin Heidegger.

<sup>221</sup> Semelhante à alegação posterior de Zygmunt Bauman sobre uma relação inescapável entre Modernidade e Holocausto (cf. Bauman, 2003).

Uma pequena incursão pela produção poética da época demonstra que estas reflexões são transversais à intelectualidade portuguesa. Os anos 50 são prolíferos em revistas de poesia<sup>222</sup> que nos dão algumas chaves de leitura sobre o encadeamento dos crimes nazis nas preocupações coetâneas de vários autores. Diferentemente da poesia do primeiro neorrealismo dos anos 40, escrita, em grande parte, sob os desenvolvimentos de uma guerra mundial, estes autores não estavam necessariamente focados numa questão em particular, mas atuantes em função de um

cepticismo perante as utopias, o pessimismo, por um lado, e a acentuação da singularidade, da individualidade, frequentemente derivando para as formas extremas de solipsismo, por outro [...]. De certo modo, a geração que assiste aos alvares da era atômica, experimentando ao mesmo tempo «visões apocalípticas do final da civilização» antecipa, pela desconfiança que começam a merecer-lhe as ideologias e as grandes utopias e pelo refúgio no individual, ou mesmo por uma ou outra afloração do mais virulento niilismo, a agonia da modernidade e a entrada na cultura pós-moderna. (Martinho, 1996: 17)

Perdura nesta geração “pós-Hiroshima que é a geração de 50” (*idem*, 222) uma ansiedade que se sintomatiza em recorrências imagéticas na sua arte poética e num corpo de reflexões, à escala portuguesa, sobre aquilo a que poderíamos chamar, com Adorno (1996), *Kulturkritik*, que este teoriza num sistema literário e cultural sob os fantasmas de Auschwitz e de um eclipse da memória (*cf.* Bodemann, 2005). Alguns tropos habituais em várias composições deste conglomerado de autores figuraram na parte anterior deste trabalho, como a ‘noite’, que o alter-ego de Alves Redol clamava que fosse adiada, e o ‘barco encalhado’, *leitmotiv* para a narrativa simbólica de um império colonial em decomposição, no conto de Jorge de Sena (*cf.* Rocha, 1985: 501 ss.).

No que diz respeito ao *dictum* de Adorno sobre uma poesia pós-Auschwitz, já aqui o glosámos quando abordávamos a obra poética de Ilse Losa da viragem da década de 40 para a de 50 (*cf.* cap. 1.5) e a sua referência explícita a Buchenwald e a Dachau, de forma a demonstrar que, subjacente à incompreendida afirmação, está menos uma proibição do que uma apropriação simbólica daqueles locais do horror. Ilse Losa – como Paul Celan, que desafiou paradigmaticamente aquele pretenso mandamento – reage pela poesia e suas possibilidades linguísticas à aparente incompreensibilidade do Holocausto. Neste sentido, as palavras de Adorno postulam, como ajuizaria George Steiner (1988: 56), um “dilema hermenêutico”, a constatação de que “a eloquência depois de Auschwitz seria uma espécie

---

<sup>222</sup> *Cadernos de Poesia*, (2ª fase, 1951); *Távola Redonda* (1950); *Sísifo* (1951); *A serpente* (1951); *Poesia Negra de expressão portuguesa* (1953); *Cassiopéia* (1955); *Graal* (1956), entre muitas outras (*cf.* Pires, 1999; Martinho, 1996; Rocha, 1985).

de obscenidade”, mais do que uma proibição bárbara e uma exigência desumana de quem “tivesse desafiado inimigos para a pancadaria”, como a ele se referiria de forma aguda Günter Grass (2008: 20).

Em Portugal, próximo de um estado de contendas violentas entre inimigos, estendia-se por várias publicações da viragem da década um evidente mal-estar intelectual decorrente de confluências e afastamentos entre intelectuais “encastelados em fortalezas estético-ideológicas” (Real, 2012: 29 ss.). A revista *Unicórnio* inicia-se, por exemplo, com um artigo intitulado “Um caminho para a poesia”, por Adolfo Casais Monteiro, resenhando criticamente *A Pedra Filosofal*, de Jorge de Sena (1950), e saudando a epígrafe que este colocara à primeira parte do livro, uma citação de entre as “famosas e tão correntemente deturpadas declarações de Goethe e Eckermann: «O mundo é tão grande e tão rico, e a vida tão cheia de variedade, que nunca faltarão motivações para poemas. Mas não-de ser sempre poemas circunstanciais, quer dizer, a realidade terá de proporcionar-lhes o motivo e a matéria»” (*Unicórnio*, p. 10).<sup>223</sup>

Casais Monteiro é também entrevistado no primeiro fascículo das folhas de poesia *Árvore*, sobre os encontros europeus de poesia em que havia participado na Bélgica, em setembro de 1951, aludindo sarcasticamente às diferenças dos regimes dos respetivos países face à cultura e à poesia em particular.<sup>224</sup> O fundador da *Presença* sabia bem do que falava e o cerco progressivo à sua atividade profissional no país levá-lo-iam ao exílio no Brasil em 1954. O poeta e crítico literário Gastão Cruz (2008: 53-56) aponta a diluição entre prosa e poesia na sua obra como absolutamente original na literatura portuguesa, e transcreve de um ensaio seu, escrito já em São Paulo, algumas palavras clarividentes sobre a “superstição da forma”, mais um apontamento no debate vigoroso que percorreu sobretudo a *Vértice* na primeira metade dos anos 50 – em articulação com a reconfiguração dos intelectuais próximos ao ideário comunista –, ao redor da “batalha pelo conteúdo”:

Ainda hoje críticos de renome não se deram conta de ter havido uma revolução que não foi apenas formal, mas tocou no âmago dos problemas da expressão, e que [...] existe uma estética moderna da poesia que

---

<sup>223</sup> As conversas entre Goethe e Eckermann são publicadas em tradução portuguesa de Luís Silveira em 1947. Ilse Losa publica também uma pequena tradução de um excerto das conversas, na *Vértice* (vol. VIII, n.º 75, novembro 1949, pp. 249-256), a propósito do bicentenário do nascimento de Goethe.

<sup>224</sup> “[D]irei que as «Rencontres [de Poésie]» se devem a um feliz concurso de circunstâncias: a de existir há vinte anos na Bélgica esse admirável órgão internacional da poesia que é o *Journal des Poètes*; a de este ser, essencialmente, fruto da persistência de Pierre-Louis Flouquet, poeta que pensa mais na expansão da obra alheia que na sua, e mais na da poesia do que na obra de qualquer poeta em particular; a de o lugar de Comissário Geral do Turismo ser ocupado, na Bélgica, pelo poeta Arthur Haulot; a de haver na Bélgica um Ministério da Educação Nacional e, de uma maneira geral, um governo, capaz de encarar com simpatia e de patrocinar oficial e eficazmente essa coisa absurda que é uma reunião de poetas para se ocuparem de poesia!”. (Monteiro *apud* *Árvore*, n.º 1, pp. 29-30)



assenta em bases totalmente diversas das tradicionais. E umas tantas confusões geradas em torno da poesia «moderna» não têm outra origem senão a falta de esclarecimento destes problemas, como aquela suposição muito comum de que a poesia moderna se caracteriza por ter “suprimido” as regras de versificação e o inevitável corolário: que consistiria em se fazer versos “de qualquer maneira”. (Casais Monteiro *apud* Cruz, 2008: 53)

As revistas de poesia são palco destas contendidas, que, apesar de tudo, demonstram que era consensual a necessidade de cortar com um lirismo tradicional “glosando temas gastos” e com uma poesia “que se limitasse a testemunhar uma visão do mundo sem antes, e no próprio contexto do trabalho com as palavras, interrogar a realidade” (Mendes, 2001: 21).

Encontramos nestas revistas reações dos vários tipos de comprometimento intelectual às correntes artísticas que vão surgindo e aos debates que as acompanham. É o caso dos *habitués* deste estudo Mário Dionísio e João Gaspar Simões, que apresentam argumentos sobre conteúdo e forma da poesia contemporânea na *Vértice*. A preferência pelo realismo, que se percebe como vitoriosa da guerra por via política, atrai Dionísio a Paris, como demonstrámos, e leva-o a refletir sobre a dialética entre um realismo nacional, de feição etnográfica, popular, antiburguesa, como era apanágio dos artistas comprometidos com o marxismo, e um universalismo que, no mundo pós-barbárie que ali se abre, é incontornável:

Percebemos enfim que o nacional não exclui o universal e, pelo contrário, o nutre. Que bela ajuda aos poetas portugueses de tendência universalista Redol acaba de dar com a publicação das três mil quadras do seu cancioneiro do Ribatejo! [...] As nações não são ilhas perdidas em oceanos desertos e imaginários. E não será muito ousado concluir que não existe hoje uma nação no mundo que possa estudar-se, compreender-se, transformar-se, sem que se tenham em linha de conta os ritmos gerais de que ela faz parte e de que depende. (*Vértice*, nº 93, maio 1951, pp. 234-235)

Gaspar Simões, por seu lado, escreve sobre o “supra-realismo”, vocábulo à época concorrente com “surrealismo” (*cf.* Marinho, 1987: 15), que se lhe afigura, “enquanto ortodoxia, [...] inaceitável”. *Persona non grata* nos meios surrealistas, e, por isso, excluído de participar na experiência da *Unicórnio* (*cf.* Pires, 1999b: 585), recusa-se a “aceitar que [aquele movimento estético] possa fazer dos seus adeptos aquilo que apenas o génio sabe e pode fazer: verdadeiros poetas” (*idem*: 661). Contesta a ligação entre poesia e ciência na sua forma mística e ocultista, alegando que o poeta surrealista, ao invés do que está convencido, estende a mão, não à ciência, mas “ao [Homem] primitivo que criou os mitos à sombra dos quais a humanidade viveu a aventura do primeiro conhecimento da realidade”. Assim, questiona-se, a partir das palavras inauguratórias do surrealismo, por André Breton, em 1947:

Poderá o poeta, individualmente, criar um mito, ao mesmo tempo expressão de uma «analogia» estritamente pessoal e de um princípio colectivo acessível à compreensão do leitor? Quer dizer: será a realidade criada pela poesia, à margem de toda a *imitação* e de toda a *descrição* do real, produto exclusivo do processo analógico que estabelece uma aliança espontânea entre a alma do poeta e a alma do mundo – realidade da ordem do automatismo e do «acaso objectivo», do premonitório e do coincidente – será essa realidade susceptível de se projectar na consciência do leitor? (*Vértice*, vol. XI, n.º99-101, nov. 1951-jan. 1952: 664)

Aponta, em jeito de conclusão, para a potencial “ausência de mito” que este tipo de poesia propõe demonstrar, o que é, em si mesmo, um mito: “o único mito do mundo contemporâneo” (*idem*: 666). Um “mundo aos bocados”, em que

[c]ada núcleo humano de que se compõe o orbe terrestre tem [...] uma *imagem sua* do massacre que é a guerra moderna. Ora são estas imagens diferentes de um mesmo massacre que tornam possível a própria guerra, pois se todos os homens *vissem* o massacre que é a guerra através de uma mesma imagem, a humanidade inteira, horrorizada, tornaria a guerra impossível. Tal não acontece, porém. A humanidade, dividida, à míngua de uma imagem unânime do mundo, encontra-se em torno deste como uma comunidade primitiva à roda de um mesmo «totem». (*idem*, 665)

António Ramos Rosa (1924-2013) discorria em termos semelhantes no primeiro fascículo de *Árvore* sobre a humanidade e o mundo à roda do qual esta se encontrava sob o manto de uma possível extinção:

O mundo humanizou-se no sentido de que se propôs na sua totalidade como objecto controlável, transformável, dirigível. Humanizou-se (e não é uma trágica ironia dizê-lo apesar de tudo) ainda que o inumano tenha atingido hoje graus de barbaridade *civilizada* desconhecidos antes; à consciência do homem todo o mal deixou de ser fatalidade invencível por maior que se lhe apresente. Inclusivamente, a possibilidade real da extinção da humanidade não se lhe apresenta sob o signo da fatalidade: é apenas um dramático risco, uma tremenda contingência de que não está livre mas que lhe é possível evitar. (*Árvore*, n.º1, p. 45-46)

Porventura a revista de poesia mais relevante do pós-guerra para uma geração insatisfeita com as propostas oferecidas até aí pelo panorama literário português (*cf.* Mendes, 2001: 169 ss.), *Árvore* apresentava – para além de traduções, ensaios ou entrevistas, pelas quais Ramos Rosa se responsabilizava em grande parte enquanto crítico e teorizador oficial – poemas de vários autores portugueses, divergentes em ideologia e estética, muitos dos quais viriam a tornar-se “agitadas bandeiras poéticas da luta contra a ditadura” (Martinho, 1996: 218). Ao lado dos assinaláveis figuravam, porém, contribuições mais discretas. É o caso dos dois poemas de Ilse Losa surgidos no segundo fascículo, no inverno de 1951-1952. Contemporâneos da publicação de *Grades Brancas* (*cf.* cap. 1.5), surgem num momento de intensa atividade da autora na revista *Vértice*, assinando géneros variados: ensaios sobre a

educação infantil; pequenos excertos de contos ou romances seus a serem publicados; reportagens sobre aspetos da etnografia feminina portuguesa; e ficção baseada no seu regresso à Alemanha.<sup>225</sup> Em *Árvore*, publica dois poemas, no registo autobiográfico oscilante entre o testemunho da perseguição nazi e da pós-vida no exílio. O primeiro intitula-se “Fonte”:

Se me perguntardes: Onde bebeste?

Responderei.

Bebi em rios que arrastam lodo,

Arame farpado e sangue.

Em rios que reflectem céus negros,

Lágrimas de tortura, destruição,

Ruínas, companheiros mortos,

Meninos e velhos a mendigar ternura...

Nestes rios bebi.

Mas depois vos direi:

Nos meus rios há também a Primavera,

Orvalho, música e laranjais,

Há violetas, andorinhas, céu azul,

Braços que erguem colunas e pontes,

Sorrisos de crianças e a palavra mãe.

E há um *horizonte iluminado*

Com a vitória duma manhã que irrompe.

(*Árvore*, n°2, p. 119, itálico nosso)

---

<sup>225</sup> Cf. cap. 2.2.3. Entre 1951 e 1953, refiram-se alguns casos exemplificativos: “A arte infantil e as escolas infantis” (artigo, vol. XI, n° 90, fevereiro 1951, pp. 34-37); “Uma visita às pequenas cantoras de Portugal” (reportagem, vol. XI, n° 95, julho 1951, pp. 373-374); “Aprendizagem” (capítulo de romance de um livro que nunca seria publicado com o nome “Eclipse”, vol. XI, n° 92, abril 1951, pp. 138-142); “Na loja de antiguidades” (conto que seria renomeado “A chávêna” e incorporado no volume *Aqui havia uma casa*, de 1955, vol. XI, n°96, agosto 1951, pp. 397-398); “Cidade fantasma” (reportagem, vol. XI, n°99-101, novembro 1951-janeiro 1952, pp. 608-612); “Visita ao passado” (conto, vol. XII, n°103, março 1952, pp. 77-80); “City lights” (capítulo do romance *Rio sem ponte*, publicado esse ano, vol. XII, n°106, junho 1952, pp. 275-278); “Uma aposta” (conto do volume em preparação *Aqui havia uma casa*, vol. XIII, n°116, abril 1953, pp. 193-194).

Identifica-se a estratégia passado-escuro e presente-claro do filme *Noite e Nevoeiro*, um presente que não é local de chegada, mas “horizonte iluminado”.

As nações que não são ilhas, como lembra Mário Dionísio, a impossível universalização dos conceitos que moldam a realidade, como aduz Gaspar Simões, bem como a redução do mundo a objeto dirigível, assinalada por Ramos Rosa, parecem indicar, como confirma este poema de Ilse Losa, uma recorrência do discurso e praxis poéticos da época a uma retórica espacial do mundo e do humano, decorrente de uma consciencialização não só “do mundo social e político [mas] também da realidade cósmica” (Rosa *apud* Martinho, 1996: 243).

Este é um dos pilares argumentativos de *After 1945: Latency as origin of the present*, ensaio do filósofo Hans Ulrich Gumbrecht (2013), uma teia de reflexões filosóficas e autobiográficas sobre o pós-guerra, no qual este aventa uma globalização da leitura que os intelectuais faziam do pós-guerra:

[D]espite obvious local differences, it is possible – and perhaps even important – to understand the post-World War II situation as a “global” situation *avant la lettre*. The Western and Eastern blocks, victorious and defeated nations alike, and – most curiously – even some countries that were not intensely involved in military operations [...] all became part of one astonishingly homogeneous – apparently “global” – network of challenges, concerns, and tentative solutions. (Gumbrecht, 2013: 153)

Gumbrecht desenvolve a tese de que um cronótopo<sup>226</sup> específico permeia as preocupações intelectuais da época: as catástrofes desencadeadas na guerra abriram espaço para um horizonte iluminado que não se concretiza, ainda que

post-war conditions of existence had improved for hundreds of millions of people; at the same time, however, the previously luminous horizon had dimmed, and life had lost much of its intensity. Mankind – understood as a historical process – was increasingly paralyzed by unseen restrictions that, it seemed, would not let go. (*idem*, 37)

---

<sup>226</sup> Não o nomeando diretamente, Gumbrecht utiliza o conceito proposto por Mikhail Bakhtin nos seus ensaios de poética histórica: “No cronótopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronótopo artístico” (Bakhtin, 1993 [1937-38]: 211, “cronótopo” na grafia brasileira da tradução utilizada). Apesar de originalmente uma “categoria conteudístico-formal da literatura”, que Bakhtin não previa aplicável a outras “esferas da cultura” (*ibidem*), o cronótopo tornou-se um conceito operatório multidisciplinar na exploração da relação mediada entre a vida e a arte (*cf.* Holquist, 1990: 107 ss.), uso aqui empreendido por Gumbrecht. Sobre a produtividade do cronótopo e seu alcance metodológico, veja-se Bemong & Borghart (2010).

Assim, o espaço imaginado e desejado rapidamente se transforma num “estado de latência” específica do pós-guerra (cf. *idem*, 35), mas que se estende até ao tempo presente, tese transversal à obra ensaística mais recente do autor.<sup>227</sup>

A partir de diversos objetos artísticos, em diferentes partes do globo, Gumbrecht analisa *topoi* recorrentes dessa latência, nomeadamente “the claustrophobic feeling of being locked into a space that has ‘no exit’ with the opposing, yet complementary obsession of being outside a space that offers ‘no entry’” (*ibidem*). Partindo da “claustrofilia” de Jean-Paul Sartre e do seu *Huis Clos* (*idem*, 43),<sup>228</sup> e alargando-a a Samuel Beckett (*Waiting for Godot*), Wolfgang Borchert (*Draußen vor der Tür*), Luís Martin Santos (*Tiempo de silencio*) ou João Cabral de Melo Neto (*Educação pela pedra/Grande sertão veredas*), entre muitos outros, Gumbrecht defende que essa latência percorre sistemas culturais distintos, desenhando um cronótopo com formato labiríntico. Deste labirinto pende um mundo pós-guerra caracterizado por um estado de nervos violento e sem fim (*idem*, 24), que se torna endémico e imobilizador de um estrato temporal desejado mas inatingível. Desta forma, perante uma saída temporal percebida como impossível, a obsessão reverbera à volta da noção de espaço e da falta dele, que se torna ainda mais evidente com o progressivo avanço da era espacial dos dois blocos geopolíticos beligerantes:

When borders can scarcely be crossed, when movement does not produce events, when nothing is ever left behind – literally or metaphorically – space does not translate into time, as still occurred in the preceding two centuries. The postwar world will become the world of the Cold War, where space dominates because events “almost” happen – but not “really”. (*idem*, 68)

Esta imobilidade, neste momento da obra sustentada por Gumbrecht através de diálogos de Vladimir e Estragon em *Waiting for Godot* de Beckett, corrobora a cenografia concentracionária e *claustrosófica* das narrativas de José-Augusto França, Alves Redol e Jorge de Sena anteriormente abordadas.

Este adiamento do tempo e o bloqueio físico percecionados ingressam no catálogo de recursos retóricos da poesia da época. Tomemos como exemplos paradigmáticos desta hipótese os poemas mais carismáticos de António Ramos Rosa e de Egito Gonçalves (que se junta à direção da *Árvore* no último fascículo), dois intelectuais comprometidos, em diferentes momentos, com a mediação do Holocausto. O primeiro traduziria poemas de Paul Celan (cf. Rosa, 2006) e o prémio Goncourt de 1959, êxito de

---

<sup>227</sup> *Unsere breite Gegenwart* (2010), *Stimmungen lesen* (2011), *Brüchige Gegenwart* (2019). A obra a que nos referimos foi publicada originalmente em alemão em 2012.

<sup>228</sup> Sartre e Camus, epitomes da receção da literatura francesa do pós-guerra em Portugal, são referências incontornáveis em todas as revistas analisadas durante o pós-guerra. Veja-se, em formato panorâmico, Mendes (2001: 23-109).

vendas também em Portugal, *Le Dernier des Justes [O Último Justo]*, de André Schwarz-Bart, sobre o trajeto histórico da família judia Levy, desde a Inglaterra do século XII até aos campos de concentração nazis (cf. cap. 3.1). Egito Gonçalves (1920-2001) edita no Porto, a partir de 1957, *Notícias do Bloqueio*, um conjunto de fascículos de poesia, onde encontramos algumas referências ao Holocausto, incluindo do próprio editor.

No caso de Ramos Rosa, é necessário distinguir a sua produção poética inicial – situada na viragem da década de 40 para a seguinte, e que sintetiza “uma penosa situação existencial que atingia tanto o indivíduo como a sociedade portuguesa” (Mendes, 2001: 20) – daquela que o autor, conscientemente, enuncia a partir de 1960 como “voz inicial”, título do seu primeiro volume publicado, assinalando um “recomeço, a busca de outra e inaugural linguagem poética” (*idem*, 21). É com o poema “Viagem através dum nebulosa” que Ramos Rosa se estreia no número inicial de *Árvore*, dando continuidade nos números seguintes à publicação de outras composições que viriam a integrar, respetivamente, *O grito claro* (1958) e *Viagem através duma nebulosa* (livro de poemas de 1960), nas palavras de Gastão Cruz, “alguns dos poemas que mais profundamente marcariam a poesia portuguesa dos anos 50” (Cruz, 2008: 178):<sup>229</sup>

Noite

rã oblíqua

ó toda olhos à flor da névoa

o trilo move-se perde-se repete-se pisca a estrelinha

o hálito da lua

orienta-me numa nebulosa

de constelações tranquilas

[...].

(Rosa, 2001: 45)

Albergando alguns traços do surrealismo proliferativo na época (cf. Cruz, 2008: 181), elementos como a noite e a nebulosa deste poema (“Viagem através duma nebulosa”) irradiam a fantasia, a transfiguração do real e a imaginação dos poemas de um Ramos Rosa inicial (cf. Rocha, 1985: 496), uma imaginação, contudo, encapsulada num espaço – terrestre e extraterrestre – sobrecarregado de fantasmas e

---

<sup>229</sup> “O tempo concreto”, na *Árvore*, n.º2 (pp. 139-140), publicado em *O grito claro*; “Telegrama sem classificação especial”, *Árvore* n.º4 (pp. 30-31), publicado em *Viagem através duma nebulosa*.

cadáveres (“17 milhões de mortos comprovam a grávida linha ascensional”) que, pertencendo ao passado, paralisam o presente, como em “Tempo concreto”, publicado no segundo fascículo:

O tempo presente

das circunstâncias ferozes que erguem muros reais  
dos *fantasmas de carne* que nos apertam as mãos  
das anedotas contadas num outro mundo de cafés  
e das vidas dos outros sempre fracassadas

O tempo dos sonhos

sem coragem para poder vivê-los  
com *muralhas de mortos* que não querem morrer  
com razões de mais para poder viver  
com uma força tão grande que temos de abafar  
no fragor dos versos disfarçados

[...]

O tempo impessoal

em que fingimos ter um destino qualquer  
para que nos conheçam os amigos forçados  
para que nós próprios nos sintamos humanos

e este *fardo de trevas* esta dor sem limites  
a possamos levar numa *mala portátil*  
[...]  
(Rosa, 2001: 33, itálicos nossos)

Porque imbuído de um fardo de trevas e de mortos, o sentido de humanidade é possibilitado pela portabilidade das emoções através de um objeto externo ao corpo – uma mala –, que coabita com a condensação de um tempo encerrado no presente. Por outras palavras, a força anímica para o acompanhar do tempo cronológico não se propaga a partir do interior do sujeito poético, já que este se encontra muralhado e reifica-se numa cela ambulante – ou “numa mala portátil” –, como se lê no monólogo dirigido ao “Boi da paciência”:

Era tempo de começar a fazer qualquer coisa  
os meus nervos estão presos na encruzilhada  
e o meu corpo não é mais que uma *cela ambulante*  
e a minha vida não é mais que um teorema  
por de mais sabido!  
(Rosa, 2001: 35, itálico nosso)

A força anímica, estimulada pela pulsão política, deprime, então, na estabilidade insuportável do tempo, de uma “noite que pesa séculos”, ancorado na precaridade da condição humana, para a qual o existencialismo traz, nos planos ideológico e conceptual, um suporte fundamental (cf. Martinho, 1996: 364): “Não posso adiar / ainda que a noite pese séculos sobre as costas / e a aurora indecisa demore / não posso adiar para outro século a minha vida / nem o meu amor / nem o meu grito de libertação” (Rosa, 2001: 42).

No último número de *Árvore* (1952), já organizado sob a consciência da sua provável proibição pela PIDE, Ramos Rosa fecha a sua participação com o “Telegrama sem classificação especial”, onde se repete, no verso inicial e no final, o ressoante verso de resistência à ditadura salazarista “Estamos nus e gramamos”, e cuja primeira estrofe é ela própria o teorema de uma latência do pós-guerra:

A vida continua.  
Certas coisas que pareciam mortas  
estão agora vivas ou, pelo menos, mexem-se.



Ausentes, dominam-nos.

[...]

Ter-se-á o presente extinguido?

A vida continua tão improvavelmente.

(Rosa, 2001: 48-49)

Ramos Rosa dedica o poema a Egito Gonçalves, que, por sua vez, deixa nestas folhas de poesia o seu texto mais carismático, “Notícias do bloqueio”, que providenciará o nome aos fascículos iniciados em 1957, num diálogo com a experiência que aqui terminava:

Aproveito a tua neutralidade,  
o teu rosto oval, a tua beleza clara,  
para enviar notícias do bloqueio  
aos que no continente esperam ansiosos.

[...]

Vai pois e conta nos jornais diários  
ou escreve com ácido nas paredes  
o que viste, o que sabes, o que eu disse  
entre dois bombardeamentos já esperados.

Mas diz-lhes que se mantém indevassável  
o segredo das torres que nos erguem,  
e suspensa delas uma flor em lume  
grita o seu nome incandescente e puro.

Diz-lhes que se resiste na cidade  
desfigurada por feridas de granadas  
e enquanto a água e os víveres escasseiam  
aumenta a raiva

e a esperança reproduz-se.

(*Árvore*, n.º4, pp. 13-14)

Nos termos em que o conceito era evocado nas palavras de Jean Cayrol escutadas no filme de Renais, podemos entrever nestas composições líricas de António Ramos Rosa e Egito Gonçalves – uma

parca exemplificação da latência que caracteriza o pós-guerra – um sentido *concentracionário* da vida, mediado por uma poesia que cumpre o desígnio estético e político de dar voz a um sujeito lírico que é cidadão de um lugar e circunstâncias disfóricas, e que se inquire, como Ramos Rosa: “Teremos a força de ser estes lúcidos quixotes do nosso tempo?” (*Árvore*, nº4, p. 12).

Estas circunstâncias adquirem novos estímulos com a aproximação do fim da década de 50. As *Notícias do bloqueio*, enviadas desde a cidade do Porto entre 1957 e 1962, demonstram a regeneração das palavras vertidas naquele poema-manifesto, ao sabor de novos questionamentos que colocam lado a lado a preocupação face a uma verosímil extinção humana, a urgência de uma África que antevia um horizonte iluminado para si própria, e as viagens a espaços do horror, entre os quais Dachau, Buchenwald e Auschwitz. É o caso do poema de Egito Gonçalves “Apontamentos para uma canção mais tarde”, na prática uma espécie de guia de viagem assombrado pela aniquilação humana. Publicado no fascículo nº 3, o título confere ao poema o seu caráter político, ao consagrar o adiamento e a paralisia do tempo decorrentes do bloqueio político e espiritual da época, e ao amalgamar os lugares do horror do Holocausto numa lista extensa de lugares de memória política antifascista e anti-imperialista.

O sujeito poético promete no verso inicial escrever uma canção, “uma simples canção, / para os jovens que aprendem geografia nos comunicados de guerra, / nas notícias dos jornais, / nos telegramas do estrangeiro”. Quer, portanto, deixar testemunho de atrocidades relegadas para simples e inócuos títulos de jornais, que se petrificam em conteúdos ociosos na aula de Geografia. É um poema “para os jovens que aprendem nomes complicados / de pronúncia estranha”, que lembra os “nomes que os turistas não encontram nos roteiros / de viagens / que as Agências lhes fornecem com o prazer enlatado”. É uma viagem inanimada aos lugares do horror – como é qualquer viagem turística *enlatada* –, que, através destes poemas, deveria ganhar significado, dando vida àqueles que “sabem com os nervos” que locais são estes e o que significam, isto é, aqueles que se encontraram em situações de violência política análogas àquela do sujeito lírico:

[...]

para os que, como eu,

e outros mais novos,

sabem com os nervos onde fica Adis-Abeba e Guadalajara,

Gualdacañal, o golfo de Akaba, Birkenau e Dien-Bien-Puh...

Para os que sabem tudo da mistificação de Munique

da destruição de Oradour

da configuração de Seul

da conspiração de Caracas  
da reconstrução de Coventry  
da punição de Nuremberg...

[...]

para os que sabem o essencial de Granada – o nome de Federico  
de Istambul – o nome de Nazim Hikmet  
de Buchenwald, Drancy, Auschwitz – os nomes de

Desnos

Max Jacob

Fondane

etc. etc.

centenas de *et coeteras*,

cada um correspondendo a um nome válido,

a um pássaro morto.

(*Notícias do Bloqueio*, nº3, pp. 64-65)

Centenas de *et coeteras* povoam a geografia do horror, permitindo a redação de uma história da violência antifascista, replicada através de um catálogo topográfico e onomástico.<sup>230</sup>

A estes jovens a quem o poema se dirige, “eruditos da Geografia / que sabem tudo de Hiroshima” (*idem*, 67), parece esperar igualmente a extinção, fim e saída destes tempos de latência. Estes “respiram – até quando? – ao ritmo de Oak Bridge”, seguido de uma nota de rodapé que informa ser este um grande centro de pesquisas atômicas para a guerra. Era esta a consequência da vergonha prometeica a que se referia Günther Anders, a de que até a respiração, competência inata ao corpo humano, se processar agora ao ritmo da separação do urânio. A tecnologia ao serviço da guerra marca o passo, o globo é apropriável enquanto objeto destruível, as *Notícias do Bloqueio* sobressaem neste *Zeitgeist* apocalíptico enquanto reduto de resistência e como evidência inocultável da dimensão relativa que o Holocausto ocupava.

---

<sup>230</sup> Adis-Abeba, capital da Etiópia, invadida pelas tropas de Mussolini, em 1936; as batalhas de Guadalajara em 1937, onde o exército popular republicano espanhol enfrenta o exército franquista durante a Guerra Civil Espanhola, e da ilha de Gualdacaanal, no Pacífico, entre os Aliados e o exército japonês, já durante a Segunda Guerra Mundial. Se Coventry, bombardeada pela Luftwaffe, e Nuremberga, ninho e tribunal do nazismo, ainda são repositórios mnemônicos daquela guerra, Dien-Bien-Puh, na Indochina, ou Seul, confirmam já a referência ao pós-guerra, respetivamente pela via colonial francesa e, por outro, no respeitante aos modelos beligerantes americano e soviético. O Holocausto é incluído, mais uma vez, por via francesa – atente-se no exemplo de Oradour – e biográfica de escritores franceses judeus mortos em campos de concentração, como os citados Buchenwald, Auschwitz e Drancy, locais de deportação e/ou assassinato de Robert Desnos, Max Jacob e Benjamin Fondane.

### 2.2.2 *Ver Dachau*. As notícias da Alemanha de Mário-Henrique Leiria e João Falcato

Uma notícia remete, regra geral, à realidade nova e imediata. Não obstante, mais do que dar visibilidade a uma poesia atenta aos desenvolvimentos históricos do momento, *Notícias do Bloqueio* deu forma poética a um tempo que se estendia desde o final da guerra até a uma década de 50 tardia, que parecia não trazer a liberdade almejada. Nos nove cadernos, dirigidos por Egito Gonçalves, Daniel Filipe, Papiniano Carlos, Luís Veiga Leitão, Hernâni Melo Viana e António Rebordão Navarro, figuram, em grande parte, nomes cujas obras foram em algum momento apreendidas pela PIDE e cujo cadastro inclui algumas temporadas de encarceramento pela mão da polícia política. Sobre esta revista, que não detinha essa designação – tal como *Árvore* – de modo a contornar categorizações jurídico-legais do regime e da sua política censória, diria Egito Gonçalves que a colaboração se pretendia sobretudo “de poetas anti-situacionistas, se possível com a manifestação dessa mesma posição nos textos” (*apud* Pires, 1999: 323). As “notícias” relevam, portanto, um objetivo político, ainda que não partidário. A única condição irreversível era a de que a direção estivesse nas mãos de intelectuais da cidade do Porto, mais especificamente dos poetas que se reuniam diariamente no café Rialto. Assim, a organização dos fascículos espelha um *modus operandi* previsto desde o seu início: folhas de poesia em formato pequeno, passível de envio aos assinantes dentro de um envelope – operação logística adequada ao título –, dirigidas a partir do Porto, mas inclusivas da poesia coerente com os princípios nela estabelecidos, ainda que em nenhum dos fascículos figure qualquer manifesto, editorial ou apresentação de um programa estético.

Traz para as suas páginas uma “antologia” de poemas não inéditos – um em cada número –, numa folha destacável da mesma cor que o fundo sobre o qual era impresso o título da revista. Estas eram composições anteriores no tempo, mas que ressoavam nas questões da época. Em cada número até ao sétimo, um poema “paradigmático” (Martinho, 1996: 360): no primeiro, “Notícias do Bloqueio”, do editor Egito Gonçalves (de 1952); no segundo, “Liberdade”, do neorrealista Armindo Rodrigues (1943); no terceiro uma parte de “Europa”, de Adolfo Casais Monteiro (1946); no nº4 um excerto de “A flor e a náusea” de Carlos Drummond de Andrade (1945); no nº5 “Dies Irae” de Miguel Torga (1950); no nº6 “Onde estou” de Kulungano (Marcelino dos Santos, 1958); no nº7 “Ode” de Mário Dionísio (1945).

A maioria provém do imediato pós-guerra, com exceção do poema de Marcelino dos Santos, futuro fundador da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), datado segundo a *Antologia Negra de Expressão Portuguesa*, em 1957 recém-publicada em Paris pela mão de Mário Pinto de Andrade,

ativo desde 1954 na revista *Présence Africaine*, na qual publica em 1955 uma desconstrução da falácia do lusotropicalismo (cf. Sanches, 2011: 322 ss.). A partir de 1958, os intelectuais africanos, associados à Casa dos Estudantes do Império, assumem a luta “pela consciencialização a caminho da independência das colónias, uma vez que as eleições para a Presidência da República (falseadas) e a repressão que se seguiu mostraram não haver outra alternativa” (Laranjeira, 2001: 137). De facto, seis dos nove fascículos são publicados de 1957 a 1959, quando todos os intelectuais portugueses se dão conta da impossibilidade crónica de uma mudança política no país, quando mesmo um general originalmente próximo do regime como Humberto Delgado não consegue derrubar o poder centralizado em Salazar. A reivindicação da agenda anticolonial pelo PCP no seu congresso clandestino de 1957 ditará a repercussão desta onda que ecoava desde Paris em publicações como esta, culminando em dois fascículos totalmente dedicados à poesia africana de expressão portuguesa, respetivamente no nº6 de agosto de 1958, e no nº9 já em março de 1961. Esta data coincide *por acaso*, nas palavras de Egito Gonçalves (cf. Pires, 1999: 323), com o início da rebelião em Angola. *Notícias do Bloqueio* engloba, na sua cronologia editorial, uma progressiva perceção de chegada ao fim de uma época de latência. Nos primeiros fascículos aflora-se maioritariamente o bloqueio político, espiritual e civilizacional do Homem do pós-guerra, e, posteriormente, enfoca-se a luta anticolonial e o ambiente político da Guerra Fria, com a crise dos mísseis em Cuba, glosada no poema antológico “A ilha entusiasmada” de José Fernandes Fafe, no último número (1962). Esta conjugação de referentes históricos e culturais transparece uma visão hierárquica das catástrofes abordadas, em que o drama do Holocausto e da questão atómica, presentes *avulso* numa primeira fase marcada pelo pessimismo e pela descrença, desaparecem numa segunda, se procedermos a uma divisão destas publicações entre 1957-1959 (três edições por ano e uma edição em 1959 dedicada à poesia moçambicana) e 1960-1962, edição anual. O apocalipse temido e pressentido num tempo de fantasmas e muros parecia, por fim, mostrar a face na viragem para a década de 60, através de acontecimentos políticos concretos, nacional e internacionalmente, não sem impacto na abertura de uma nova época periodológica na poesia portuguesa.<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> Na ordenação periodológica adotada por Fernando J. B. Martinho relativamente às tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50 (1996: 9 ss.), o autor utiliza *Notícias do Bloqueio* como exemplo de uma tendência que define como “segunda geração neo-realista”. Os organizadores desta revista, diferentemente da primeira geração, albergada pelos anos 40, “ocupam no campo literário uma posição completamente distinta da dos seus antecessores, tendo, agora, de haver-se com um clima mental não já dominado pela confiança e pela esperança, antes marcada pelo cepticismo e pela descrença que se instalam no pós-guerra e se prolongam pelo período da *guerra fria*” (*idem*, 13). Parece-nos que estes traços se aplicariam apenas se ignorados os fascículos 6 e 8, devotados à poesia africana, fortemente influenciada pelos movimentos da negritude e, politicamente, da descolonização, que atravessavam fronteiras. Assim, esta classificação parece-nos adequada apenas à primeira parte da divisão que aqui propomos, como de resto o próprio conclui relativamente ao último fascículo, que se abria a “uma nova geração de poetas comprometidos, cujo percurso não cabe aqui, no entanto, acompanhar por se desenvolver já num outro período (...)” (*idem*, 391).

Por enquanto, no nº2, em julho de 1957, Mário-Henrique Leiria, inicialmente um dos elementos do Grupo Surrealista de Lisboa (cf. Franco, 2012: 243 ss.; Cuadrado, 1998: 30 ss.), publica umas “Notas de viagem” à Alemanha, que incluem um poema-visita a Dachau. A aparência inócua e neutra deste conjunto de quatro composições dedicadas a locais diferentes daquele país, articula-se favoravelmente com a simbologia do título daqueles fascículos de poesia. Mário-Henrique Leiria (1923-1980) envia *notícias* da Alemanha, no âmbito de uma viagem empreendida por vários países.

Conhecido para uma certa geração de portugueses sobretudo pelos seus *Contos do Gin-Tonic* (1973) e *Novos Contos do Gin* (1974), é autor de uma vasta criação poética predominantemente surrealista, à qual se junta um acervo de ensaios, manifestos e textos críticos, organizados e disponibilizados para o grande público ao longo da última década (Leiria, 2019, 2017). Estas notas de viagem sucedem-se, neste número, a um “Intermédio Parisiense”, exemplo paradigmático do escárnio ingente em grande parte da sua obra:

Por não falar correctamente francês  
já muita gente se tem enganado  
àcerca de viagens  
Ao chegarem a Paris  
vêm que afinal a estação  
é mesmo a de Estarreja.  
[...]  
(*Notícias do Bloqueio*, nº 2, p. 29)

A não inclusão deste intermédio nas “Notas de viagem” reclama uma exclusividade propositada da Alemanha neste grupo de “notícias do bloqueio”. O país terá um papel primordial na sua vida. Ali encontra emprego nas cidades de Hamburgo e de Hannover, e contrai matrimónio com uma alemã que lhe oferecerá contrariedades jurídico-legais no seu término, como atesta a prolífica correspondência com Isabel Alves da Silva Turner, a advogada contratada para mediar o seu divórcio e por quem, por sua vez, Leiria se apaixona.<sup>232</sup>

A vida pública atribulada de Leiria não é, segundo a especialista Tania Martuscelli, distinguível “de uma espécie de heterónimo seu” (2017: 548). A investigadora demonstra as divergências entre as

---

<sup>232</sup> “O destino fez com que tu aparecesses (um complicado destino que começou a funcionar quando eu, por engano, fiquei na Alemanha – pois ia de facto para a Dinamarca – em 1955 e lá encontrei a mulher que iria levar-me ao divórcio e, conseqüentemente, ao teu sorriso maravilhoso)” (Leiria, 2019: 393).

estórias contadas pelo próprio sobre o seu percurso de vida atribulado e as evidências encontradas sobre cada um dos passos dados.<sup>233</sup> Não se sabe exatamente se as viagens empreendidas por 17 países “por onde p[ô]s os pés” (Leiria, 2019: 620) eram pagas pelo próprio ou pelo Partido Comunista, ao qual tão-pouco se lhe conhece afiliação oficial. É também incerto se e precisamente quando trabalhou na marinha mercante, na construção civil, ou se era sobretudo um turista aventureiro. Sabe-se que traduziu diversa obra poética e ficcional, por exemplo poemas de Bertolt Brecht, que surgem pela sua mão no segundo fascículo das *Notícias do Bloqueio*, compondo, com Ilse Losa, Jorge de Sena e Egito Gonçalves, pela mesma época, o conglomerado dos primeiros divulgadores do dramaturgo alemão em Portugal (cf. Delille, 2000: 15-17). Na ficção, permanecem até hoje, nas edições portuguesas, as suas traduções de *Admirável Mundo Novo* (Aldous Huxley) e *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury), distopias conciliáveis com a mundivisão que domina estes fascículos de poesia.

Assim, é com a devida prudência face ao esbatimento entre ficção e realidade da imagem pública e privada de Leiria, que lemos na sua correspondência sobre a experiência alemã:

Em 55 e 56 trabalhei na construção civil em Finkenwerder, uma inacreditável ilha ex-ninho de submarinos lá no Elba, mesmo em frente de Hamburg (ou melhor, em frente de St. Pauli) e também em Hannover. Além disso, andei a ver mais coisas como é costume. Deu-me como resultado inesperado (ou esperado) apanhar paixão por uma alemã, vejam vocês! Em 58, de volta da URSS, fui buscá-la à Inglaterra onde ela estava pela altura pensando que estava a estudar inglês. E casamo-nos. Pois foi. Também já fui membro de um par luso-alemão. Dietlinde Maria Hartel por seu nome, von Leiria por acontecimento temporário. Coisas da vida. Divorciámo-nos dois anos e quatro meses depois. Curiosa tentativa: um judeu marxista casar com uma ariana pura (!! ) filha de um ex-nazi! Não estou nada arrependido. Gostei bastante. Creio que ela também... (Leiria, 2019: 621)

Nesta formulação que faz do ex-sogro (um ex-nazi), Leiria repete a assunção do título do conto de Jorge de Sena sobre as memórias do ex-oficial superior da SS Werner Stupnein – *Defesa e Justificação de um ex-criminoso de guerra* –, uma classificação da Alemanha do milagre económico como uma nova entidade posterior ao ex-país dos ex-nazis: a “fossa de assassinos” que é “país modelo”, como no grito apátrida de um país perdido do poema *Landessprache [Fala Nacional]*, de Hans Magnus Enzensberger

---

<sup>233</sup> Sublinhe-se o caso da relação com Jorge de Sena: “Sena, aliás, *persona non grata* entre o grupo surrealista do qual fazia parte Mário-Henrique Leiria, recebeu a visita deste em Araraquara, aquando de sua estadia no Brasil. Foi, inclusive, uma das poucas viagens feitas por Leiria no país (...), o que contraria sua narrativa epistolar [na qual] narra um emocionante natal que passa entre os índios na Amazônia, além de viagens ao Recife para espionar sua ex-esposa” (Martuscelli, 2017: 546-547).

(2017 [1960]: 345).<sup>234</sup> É neste país onde “há que ser implacavelmente amável uns com os outros” (*idem*, 339), que Mário-Henrique Leiria – *um judeu marxista*, nas suas palavras – terá visitado Dachau e encontrado um cicerone que responde ao mandamento:

Para as memórias de pouca duração  
Lá está ainda avisando  
Arquivo dum passado muito próximo  
Que nos continua a apalpar  
Não se morreu ali por distração  
nem tampouco por motivo que fosse  
troca venda sonegação  
duns sapatos que já não tinham dono  
– morreu-se por engano  
disseram-me mais tarde  
em desculpa ligeira e sorridente  
Ai que amáveis são os cicerones! –  
[...]  
(*Notícias do Bloqueio*, nº 2, p. 32)

O nome dado a “Dachau” por Ilse Losa no poema que escreve na *Seara Nova* de 1948, era circunstancial, desgarrado da realidade material do campo de concentração, e por isso mesmo a autora o renomearia. Aqui encontramos o campo na sua materialidade, mas remetido à categoria de “arquivo”. Dachau ingressa o catálogo de referências da latência do pós-guerra, não como “lugar de memória”, na aceção de Pierre Nora, mas como não-lugar mnemónico.<sup>235</sup> Dachau “apalpa”, retém a materialidade da

---

<sup>234</sup> “(...) de que nada quero saber, país modelo / fossa de assassinos, para onde fui cordialmente lançado / de corpo meio vivo (...)” (trad. Almeida Faria). Enzensberger participa em várias reuniões do chamado *Gruppe 47*, composto por jovens autores que pensaram a Alemanha do pós-guerra, e funda em 1962 a revista *Kursbuch*, importante meio de debate intelectual sobre a atualidade alemã (cf. cap. 3.1.4).

<sup>235</sup> Relembre-se o ponto de partida dos ensaios do historiador francês sobre a problemática dos lugares: “Aceleração da história. (...) [U]ma oscilação cada vez mais rápida num passado definitivamente morto, a percepção global de todas as coisas como desaparecidas – uma ruptura no equilíbrio” (Nora, 2016: 51). Nora sugere a “memória-distância” (*idem*, 63) como conceito adequado à relação da Modernidade com a história, deduzida de uma interrupção do processo mnemónico coletivo sobre o passado: “Já não há uma continuidade retrospectiva, mas a exposição da descontinuidade”. O nosso argumento, a partir de Gumbrecht, defende precisamente que há uma *continuidade*, logo uma *desaceleração* da história a partir da cisão civilizacional da guerra, ancorada num bloqueio que impede o avançar do tempo histórico. Na leitura que faz de Nora, Aleida Assmann refere, com Walter Benjamin de fundo, a dimensão aurática dos lugares de memória, sublinhando a sua particularidade: “Se o que caracteriza a autenticidade é a ligação do aqui e do agora, então o lugar de memória enquanto aqui sem agora é autenticidade dividida pelo meio” (Assmann, 2016: 153). No caso dos lugares de memória alemães, o paradigma explicativo de Nora de uma “memória-distância” derivada da rutura da modernidade entre tradição e historicismo, seria, segundo Assmann, insuficiente, pois ainda que perdue o “aqui”, o “agora” submete-se à experiência subjetiva do visitante, dependente, por sua vez, da omnipresença do regime nazi e das



violência nazi, mas esta é desdenhada pelo coletivo que não quer lembrar o campo senão como “engano” histórico, da mesma forma que as mortes ali ocorridas, segundo o amável cicerone. Mário-Henrique Leiria alude já ao esquecimento e ao dever da memória face ao Holocausto, resgatando imagens que se lhe restabelecem ao visitar o local de onde elas são originárias. Assim, este poema é, sobretudo, um apelo à memória reificada numa “pedra árida”, que ao ser *apalpada* restitui os quadros do horror remetidos para o esquecimento:

[...]  
Quem quiser e puder  
que esqueça se é capaz  
a verdade de uma pedra  
árida      muito longa  
duma tonelada de cabelos  
entrançados em sangue e fumo derretido  
das pegadas muito nítidas ainda  
e por muitos já esquecidas

(*ibidem*)

Na extensa obra que dedica aos espaços de recordação [*Erinnerungsräume*] do Holocausto, Aleida Assmann (2006: 223 ss.) sugere, a partir de uma expressão de Aby Warburg, uma “magia anteica” (*antäische Magie*),<sup>236</sup> isto é, uma disposição do visitante de lugares traumáticos – no caso do Holocausto, museus, memoriais e centros de documentação – para reforçar a sua experiência subjetiva do reconhecimento do horror através do contacto sensorial com o terreno onde ele se concretizou. Historicamente é a esta disposição que perpassa a experiência do peregrino e do turista cultural [*Bildungstourist*], categorias que o poema de Mário-Henrique Leiria deixa entrever enquanto operativas

---

suas técnicas de extermínio na sua memória, e – acrescentamos nós – no propósito funcional da sua ativação, nomeadamente quando vertida em obras artísticas. Assim, a referência a Dachau, neste contexto literário, como um não-lugar mnemónico parece-nos produtiva como síntese das posições de Nora e Assmann: na sua aceção comum (Augé, 2012: 69), um não-lugar não é identitário, nem relacional, nem histórico. Marc Augé trata-o como característico da sobremodernidade em oposição aos “lugares de memória”. Ora, Dachau cumpre todos estes requisitos, já que, por definição, um campo de concentração só se torna (e tornou) lugar de memória por iniciativa civil e política, não como herança da *história* no sentido de uma tradição continuada. Julgamos que, ainda que inconscientemente, é este o resultado da localização de Dachau após a catedral de Colónia nas notas de viagem poéticas de Mário-Henrique Leiria, desafiando a cisão absoluta entre a importância do lugar histórico como *milieu de mémoire* e do lugar de memória como *lieu de mémoire*, na conhecida distinção de Nora (cf. 2016: 51). Leiria coloca sob um mesmo conjunto a icónica catedral, cuja nuvem ao seu redor invoca “aos deuses da Germânia / *Deutschland über alles*”, e o “arquivo dum passado muito próximo” que é o campo de concentração. Onde, um lugar e um não-lugar cumprem uma função mnemónica comum, instaurada pela vontade do autor destes textos líricos.

<sup>236</sup> A partir da referência mitológica de Anteu, o gigante que, desafiando os inimigos para uma luta até à morte, só era invencível se em contacto com a terra.

para Dachau. Se o cicerone pode ser um referente literal ou metafórico, o propósito retém-se na estrutura interna do poema, em que o primeiro e o derradeiro verso (“Para as memórias de pouca duração [...] por muitos já esquecidas”) balizam enquanto epígrafe o arquivo visitado e o acervo exemplificado com os itens hoje indelévels na imagética mediática do Holocausto: sapatos, toneladas de cabelo, fumo. Esta “nota de viagem”, singular entre as restantes (Colónia, Hamburgo, Hannover), é testemunho da visita ao terreno que permite uma sincronização do passado e do presente, essencial para a apropriação total da experiência do campo de concentração por parte do visitante.

Intuímos, contudo, que, se Leiria efetivamente visitou Dachau – “andei a ver mais coisas como é costume” –, sobretudo a partir do momento da sua ligação familiar a Dietlinde, não seria alheio ao incómodo causado pela manutenção em território da RFA de campos de concentração como memoriais.<sup>237</sup> De facto, uma primeira exposição em memória das vítimas é mantida em Dachau até ao início da década de 50, por esforço conjunto de sobreviventes, mas posteriormente desmontada por ordem do governo regional da Baviera (cf. Höft, 2015: 179). Assim, se a visita de Leiria se tivesse dado por volta de 1955/1956, este não teria tido acesso a quaisquer dos itens enumerados, como é hoje paradigma no âmbito da musealização destes espaços. Os sapatos e as toneladas de cabelo são inscritos no lugar pela voz lírica em uso da memória e conhecimento históricos, e, evidentemente, pelo ensejo politicamente definido de uma crítica à Alemanha do pós-guerra como fossa de assassinos em negação da sua história recente. É assim lógico que nas composições sobre Colónia – um apontamento sobre a catedral – e Hannover – sobre Georgengarten –, surja nos versos finais, em itálico, o *slogan* materializado pelos nazis enquanto política de estado: *Deutschland über alles*. Neste sentido, este conjunto de “notas” é “poesia resistente, na vertente crítica” (Martinho, 1996: 370), não tanto contra a prosperidade alemã dos anos 50 em invólucro amnésico, mas a propósito do bloqueio ainda vigente em Portugal.

Não se pode ignorar o carácter de poesia resistente de um poema como os que compõem estas notas de viagem, sobretudo em comparação com uma obra publicada exatamente no mesmo mês e ano em Portugal, mas de forma alguma clandestina, antes até galardoada pelo SNI com o Prémio Jornalismo-Reportagem Afonso de Bragança em 1957. Trata-se de *A Alemanha Actual (impressões dum Alemanha após a derrota)*, de João Falcato (1915-2005), uma reportagem publicada pela Coimbra Editora, com capa do conceituado arquiteto e fotógrafo Victor Palla (1922-2006), subdividida em vários capítulos que pretendiam apresentar um retrato transversal da sociedade daquele país, e que uma primeira leitura,

---

<sup>237</sup> Já durante o processo de divórcio, partilharia com a advogada de forma sarcástica que “(...) não é impunemente que aquele país deu origem a Hitlers, a Eichmanns, a Himmlers, a toda aquela tenebrosa quadrilha de criminosos que estava à frente daquilo a que se chamava 3º Reich e não é impunemente que toda a nação os aceitou e os aplaudiu. Este sábio requinte de destruir lentamente uma pessoa é especialidade germânica” (Leiria, 2019: 400).

sobretudo influenciada pelo conhecimento da premiação pelo SNI, pode induzir a uma categorização da reportagem como mera propaganda política instrumentalizada, interessada na desculpabilização do passado recente alemão. Tal como Mário-Henrique Leiria, também João Falcato é uma personagem da vida pública portuguesa relativamente desconhecida para o grande público e igualmente desconcertante em vários aspetos. Ao estudá-los, complexifica-se o julgamento imediato sobre esta obra. Certo é que também Falcato viajou para a Alemanha. Terá efetivamente visitado Dachau, como refere na reportagem?

A dúvida justifica-se a partir do momento em que aceitamos o potencial imaginativo de João Falcato, nomeado maliciosamente nos vários meios por onde circulou como “João Falsato”. A expressão decorre de este se ter empenhado “ao longo da existência terrena (...) em sucessivas viagens, que relatou imaginando percursos, recriando situações, inventando saberes” (Sabino, 2018: 14). As palavras são do escritor Amadeu Lopes Sabino, que publicou, em 2018, uma “non-fiction fiction” sobre o autor, um romance de discípulo, confundível com uma obra filosófica, um livro de ciência social ou uma novela, consoante a atenção que se dê às diversas características da obra (cf. Matos, 2019). Em *O Todo ou o Seu Nada*, Sabino narra a atribulada e delirante vida de João Falcato, como davam a entender as palavras com que é recebido em 1960, quando é admitido na redação do *Diário de Notícias*, pelo diretor à época Augusto Castro: “Quais são as suas credenciais? Naufrago, professor, leitor na Alemanha? Em que ficamos?” (Sabino, 2018: 106).

Falcato era conhecido como “naufrago” por via do êxito do romance *Fogo no Mar*, publicado em 1945, cuja ação decorre do incêndio e naufrágio do cargueiro português Mello, durante a Segunda Guerra Mundial, “em que, pela primeira vez, ele, jovem piloto da marinha mercante, viu o rosto da morte” (Sabino, 2018: 11-12), um acontecimento desconfortável para o regime salazarista, pelo que é pouco surpreendente que tenha sido uma personalidade como Joaquim Namorado, em 1945, a aconselhar vivamente Falcato a publicar a obra que Mário Soares, em 2003, afirmava ter sido lida por toda a sua geração.<sup>238</sup> Falcato assinara igualmente o manifesto do MUD, mais tarde estando do lado da “oposição à oposição” (*idem*, 74), e, no final da vida, tornando-se um cético face à democracia (cf. *idem*, 185 ss.).<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> <https://www.publico.pt/2003/06/16/culturaipsilon/noticia/mario-soares-talvez-publique-um-livro-de-historias-1152903>.

<sup>239</sup> “*Fogo no mar*, neorrealista por proximidade de geração, não terá sido suficiente para fazer do autor um escritor comunista. Sem se preocupar com as ortodoxias do realismo socialista, o naufrago do *Mello* produziu uma obra de recorte clássico, escrita com a sobriedade de um relatório da Armada da Índia, apolínea na concisão com que descreve a tragédia, a agonia, a morte e a ressurreição. Em *Fogo no mar* não há massas populares em ascensão, não há povo, essa entidade *generatrix* louvada pelo comunismo, não há amanhã de vitórias populares: há seres humanos que lutam contra os elementos, que sofrem, morrem ou conseguem sobreviver. O livro que, segundo afirmou repetidas vezes, escreveu por acaso, quase sem vontade, singularizou-se no meio intelectual português, fechado e livresco, imobilista no regime e nas oposições, que, de uma maneira ou doutra, partilhavam as estéticas naturalistas do torrão natal e da moralidade campónia”. (Sabino, 2018: 37)

Por outro lado, fora professor no Alentejo, região onde vivia após deixar o núcleo intelectual coimbrão, que o passou a olhar com desconfiança política. Diversas peripécias familiares e amorosas, revisitadas por Amadeu Lopes Sabino no seu romance, levam-no a tentar uma carreira académica no estrangeiro: “Pretendia um lugar de leitor em França, moveu conhecimentos no Instituto para a Alta Cultura, a entidade responsável, coube-lhe Munique no ano letivo de 1955-56” (Sabino, 2018: 75).<sup>240</sup> Desconhecendo a língua, chega à capital da Baviera munido de expressões aprendidas “num livrinho para principiantes comprado em Badajoz” (*ibidem*). A experiência pedagógica na Alemanha tem resultados catastróficos, acaba por durar apenas pouco mais de dois meses, e Falcato regressa a Portugal escrevinhando depois umas (fictícias) cartas da Alemanha para serem publicadas no jornal *O Primeiro de Janeiro*, dirigido por Jaime Brasil (1896-1966), conhecido seu, que constituem a base do que viria a ser *A Alemanha Actual* (cf. *idem*, 75 ss.). Estas nunca obtêm permissão para serem publicadas, mas, à altura da sua posterior publicação enquanto reportagem, Falcato regressa “por uma semana a Munique, talvez para precisar os cenários que descreve com os pormenores de uma convivência para ser entendida como longa e íntima por quem o lesse” (*idem*, 98). Segundo os dados do romance de Sabino, Falcato teria travado amizade com dois judeus israelitas, Uri e Ulla Popken (o primeiro um aluno seu do leitorado), que Falcato descrevia como “os irmãos Scholl ressuscitados” (*idem*, 82). Ter-lhe-iam prometido visitar Dachau e Berchtesgaden, mas os seus nomes são totalmente inexistentes na obra que viria a ser publicada, na qual a visita a Dachau é descrita como organizada por “um jovem, dos muitos com quem convivo” (Falcato, 1957: 48).

Desconhecemos se os irmãos Popken são uma ficção de Sabino, ou se existiram verdadeiramente e a sua história teve de ser ocultada para um retrato mais adequado aos objetivos da publicação sobre a Alemanha. O capítulo que descreve a visita a Dachau intitula-se “Até a piedade lhes negam”, onde o autor descreve, tal como Leiria fizera em formato literário, uma visita turística a Dachau. Faz acompanhar-se então do tal jovem, que, contrariamente à figura do poema leiriano, é alguém por quem Falcato acaba por sentir empatia, face à partilha de um fardo carregado por alguém que *também* é uma vítima de Dachau. Um jovem alemão, evidentemente, não um Uli Popken judeu.

Observámos na primeira parte deste trabalho como vários jornalistas foram enviados a Dachau no imediato culminar da guerra, e como escreveram inúmeras peças jornalísticas sobre esse campo. Aqui, Falcato rememora esses momentos:

---

<sup>240</sup> Mais adiante no romance, sabemos tratar-se de João Pereira Dias, professor da Faculdade de Ciências de Coimbra, alto funcionário do ministério da Educação, e que é decisivo para a atribuição do leitorado a João Falcato, sem que este tivesse a formação adequada ou conhecimento do Alemão (cf. Sabino 2018: 96). É a ele que *A Alemanha Actual* é dedicado, nas páginas iniciais.

*Dachau.* – Antes de pôr os pés na Alemanha, quando o Mundo inteiro falava deste país, ele não era para mim mais do que uma localidade. Um nome só mo evocava: Dachau.

Nem era isto de admirar. Durante anos, os jornais gritaram este nome ao Mundo horrorizado e não houve ser para quem a palavra humanidade existisse, que não sofresse de angústia à sua só evocação.

Como se deseja correr ao lugar onde se sabe que lavra um fogo horrível e devastador, assim todos os meus anos de após-guerra foram dominados por esta aspiração: ver Dachau. (Falcato, 1957: 47)

*Ver Dachau.* A magia anteica do lugar do horror não distingue entre visitantes ideologicamente diversos. Era “só nisto que [João Falcato] pensava antes de chegar aqui”:

Entrar nestes portões que foram para milhares de pessoas os portões da eternidade; percorrer estes arruamentos por onde se arrastavam diariamente homens exangues a caminho da câmara de martírio ou do forno crematório como cadáveres ambulantes e antecipados; parar em cada um destes lugares onde um ente humano tinha experimentado, na sua carne e no seu espírito, um retrocesso de mais de vinte séculos de civilização [...]. (*idem*, 47-48)

Esta enumeração de dados sobre o Holocausto, expostas claramente numa reportagem ampliada pela propaganda do Estado Novo, refuta uma argumentação definitiva no que diz respeito a uma invisibilidade do assunto por parte do regime salazarista. Importa, contudo, compreender o contexto desta permissividade e, até, divulgação. O que distingue o reducionismo da linguagem poética de Leiria e esta apresentação detalhada de Dachau é a funcionalização do processo de mediação de uma visita a esse lugar. Leiria não pretende isentar os alemães ou os portugueses da colaboração em quaisquer atos criminosos; o texto de Falcato sim, como a provável transformação do jovem Uli num alemão arrependido também comprova. De facto, e assim o diz o próprio, na chegada à Alemanha, o “desejo de visitar Dachau quando estava a milhares de quilómetros de distância” esvaiu-se, já que, “a Alemanha de hoje tem muito que ver. Não é difícil que um alemão nos entretenha, fazendo-nos admirar com os aspectos positivos e vantajosos da vida do seu povo” (*idem*, 48). Por outras palavras, uma presença *in loco* na Alemanha torna o fantasma do Holocausto dispensável e remissível para o arquivo histórico. Enquanto Leiria quer manter esse arquivo aberto, Falcato justifica por que é mais vantajoso que ele seja relativizado.

A tensão perante o silêncio confrangedor de todo o recorrido do campo desemboca numa autojustificação do cicerone alemão:

Quando as palavras do meu companheiro soam, têm um dolorido tom de vergonha. Elas são uma tentativa de satisfação dada ao meu protesto de ser humano.

Sim! Eu sei que não foram eles, mas alguns deles. Aqui, ouvindo-o, e reflectindo nas suas palavras de magoada defesa, eu sou obrigado a aceitar que Dachau não é o crime de uma nação. Dachau é o crime de um grupo de loucos facciosos. Loucos atacados do mais horrendo furor. (*idem*, 49)

Termina concluindo que “os alemães desta geração foram as primeiras vítimas do que Dachau representou para a Alemanha e para a Humanidade” (*idem*, 50), reabrindo a enumeração e relativização das vítimas num capítulo adiante, estruturado de forma patética a partir de um beijo conciliador que pretensamente testemunha entre duas crianças numa rua em Frankfurt. Acompanhadas das mães, “[e]ram de raças diferentes” (*idem*, 97). A harmonia racial prévia ao nazismo havia sido quebrada, como o autor lembrava agora numa forma narrativa algo infantojuvenil:

Naquela rua onde tinham nascido e onde se tinham criado, noutras ruas onde tinham nascido e onde se tinham criado outras crianças, nos campos de concentração, nos refúgios mais escondidos e miseráveis, os que tinham a pele alva – e podiam por isso usar uma arma – humilharam, torturaram, mataram os outros que não tinham a pele alva, mesmo os que conheciam de todos os dias, com quem tinham brincado, com quem tinham ido em grupo, através de anos, para a escola. (*idem*, 98)

Informa que naquela mesma cidade morreram “para cima de mil judeus” e “[n]o campo de concentração mais próximo, para cima de vinte mil judeus” (*idem*, 98-99). De seguida, porém, ressalva que não só milhares de judeus, mas também “[m]ais humanamente, é certo, mais misericordiosamente, morreram também milhares de milhares de arianos”. Resultando numa evidente dramatização da cena das duas crianças e das suas mães imaginada pelo próprio, vê no olhar das duas ainda um “gélido afastamento”, “um ódio envolto em luto”, contrário ao beijo terno entre as duas crianças, que lhe diz “que bem frágil barreira para separar o homem é a cor da sua pele” (*idem*, 99-100).

Outros capítulos desta reportagem, numa escrita de qualidade duvidosa pelas razões aduzidas no romance de Amadeu Lopes Sabino, demonstram a reverência à Alemanha do milagre económico, face ao qual o passado recente é apenas uma assombração sobre o seu povo, aqui caracterizado como vítima e como exemplar de uma “raça de gigantes”, que emprega agora as suas “formidáveis reservas

de energia (...) no trabalho [e] na reconstrução” de um país com “um bom nível de vida, talvez o melhor da Europa” (*idem*, 122).<sup>241</sup>

Esta reportagem configura, assim, um conjunto de ‘notícias’, simultâneas às “notícias do bloqueio” que aqui já contemplámos, mas como contraponto a estas: o espaço público português era permeável a referências diretas a Dachau, a detalhes do número de mortos no Holocausto, à tortura e humilhação de que foram vítimas os judeus, mas enquadrados num contexto favorável a uma desculpabilização alemã que era interessante para o regime português, com um enfoque na tragédia enquanto passado assombroso, mas superado pelo bom e admirável comportamento da Alemanha do pós-guerra. Ironicamente, portanto, uma obra premiada pelo SNI durante os anos 50 abordava o extermínio dos judeus pelo regime nacional-socialista de uma forma explícita, praticamente inexistente em todo o material analisado nesta parte do nosso trabalho. Como vimos, enquanto forma de o relativizar e remeter para uma história política encerrada, mas para dar igualmente conta da situação relativamente normalizada em que os judeus vivem na Alemanha do pós-guerra. No final deste mesmo capítulo, Falcato resume os números e os factos relativos à comunidade judaica naquele país, feita de “lamentáveis destroços que são agora os judeus que escaparam às perseguições”, que são médicos, advogados, funcionários públicos e jornalistas, e inclusive a trabalhar no Tribunal Constitucional em Karlsruhe ou no Parlamento Federal (*idem*, 101).

Esta reportagem demonstra de forma clara a importância da autoria dos textos em que o Holocausto surgia com referências mais ou menos abertas. Mário-Henrique Leiria ou Egito Gonçalves, situados do lado oposicionista, não poderiam imaginar os seus poemas publicados, ainda que, em comparação com este livro de João Falcato, pouco revelassem sobre o Holocausto. Por parte do regime, uma *revelação* era aceitável conquanto condicionada pelos objetivos políticos face à manipulação dos colonialismos europeus e ao seu impacto no presente. As teses subjacentes ao *pathos* da cena das duas crianças, de “raças diferentes”, abraçadas numa rua alemã, são facilmente identificáveis como extensão do discurso oficial luso-tropicalista português face às suas colónias e à violência simbólica que a estrutura imperialista significava.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Traços de uma imagem euforizante da Alemanha, comum a outros relatos discretos de viagens da época àquele país, como por exemplo pelo escritor Urbano Tavares Rodrigues (*cf.* Ramalheira, 2007).

<sup>242</sup> Tenha-se em conta, por exemplo, a conveniente reportagem do próprio intitulada *Angola no meu coração*, publicada pela ENP (Editorial Notícias) em 1961, ano do início da guerra colonial, e que abre com a epígrafe do recém-nomeado Ministro do Ultramar Adriano Moreira, “Portugal não cabe e menos território do que aquele que é seu”. Sabino descreve Falcato como um “colonialista convicto” (Sabino, 2018: 110 ss.).

João Falcato terminaria assumindo a comoção que sentira ao testemunhar este exemplo de “fraternidade humana” entre ex-perpetradores e ex-vítimas, “base de toda a política com êxito”:

Uma das mais profundas comoções que me têm sido dado experimentar aqui foi, exactamente, visitar uma sinagoga e ver, ao lado de cabeças brancas curvadas, outras juvenis, levantando-se numa esperança. Perante um espectáculo destes, acreditamos então, e sem mais dúvidas, de que a Alemanha não renasce apenas materialmente. A velha fraternidade humana, base de toda a política com êxito, está a ser novamente praticada entre esta gente. (*idem*, 101-102)

Se Falcato realmente acreditava nestas palavras só uma leitura da sua vida sem garantia de verdade integral, como a que empreende o discípulo Amadeu Lopes Sabino, poderá revelar. Mesmo que não tenha verdadeiramente visto Dachau, soube por que importava nomeá-lo e como enquadrá-lo na obra que lhe encomendavam.

### **2.2.3 *Um embate de estranheza e irrealidade: das mulheres mortas de Ilse Losa ao estranho caso de Agustina***

Ich wunderte mich zugleich, wieso man Lenis Gesicht gar keine Spur von den grimmigen Vorfällen anmerkte, die ihr Leben verdorben hatten.

Com espanto, verifiquei que o rosto de Leni não mostrava vestígios de todos os incidentes horrorosos que lhe escangalharam a vida.

Anna Seghers, *O Passeio das Raparigas Mortas*, tradução de Ilse Losa

Os anos 50 não configuram uma década de silêncio sobre o Holocausto, antes a sua inclusão num rol de preocupações civilizacionais decorrentes do mundo deixado pela guerra. É evidente, todavia, que muitos judeus afetados pela “Solução Final”, direta ou indiretamente, agiam de forma a que a sua questão em particular fosse tida em conta, mais do que colocada num parêntese face aos objetivos políticos da época. Em Portugal, já nos referimos a Ilse Losa como caso particular, devido à sua condição de refugiada que decide escrever na língua do país de chegada, colocando-a numa situação dificilmente categorizável enquanto literatura de exílio (alemã) e enquanto literatura portuguesa (por via da dificuldade clara no domínio da língua).

Referimos que os traços autobiográficos tinham a mediação do Holocausto como pano de fundo, não necessariamente ancorada em factos empíricos sobre o fenómeno, mas decorrente do distanciamento face a um destino seu que fora vivido por outros. Sobretudo a sua poesia, repudiada pela



própria devido à sua inépcia na língua portuguesa, pode ser entendida como prosopopeica, entrecruzando os planos da memória – a infância interrompida na Alemanha pela violência nazi – e o do testemunho num presente que se materializa na escrita, sempre em relação inescapável com essa memória. Um presente, portanto, póstumo, face ao destino premeditado pelas circunstâncias políticas alemãs para todos os judeus. Habilitámos, assim, os traços necrográficos da sua escrita, por sua vez indissociáveis de um *re-nascimento* recorrente na língua de chegada, redutos de um processo de auto-certificação modelado na tensão irresolúvel da escritora que se autobiografa entre dois mundos políticos e geográficos, e, na perspetiva que adotámos, entre o mundo dos vivos e dos mortos.

Aqui chegados, ter-se-á tornado já evidente a recorrência do *topos* dos fantasmas e da itinerância entre seres vivos, seres mortos, e seres que assombram, que reencarnam e que ganham vida através da percepção de uma perenidade dos espaços da violência e da morte, como são os do Holocausto: o interesse de Domingos Monteiro autor de *O Mal e o Bem*, pelo relato de sobrevivência de Emile Henry; a efabulação de uma judia que lembra o alter-ego de Alves Redol de uma relação anterior que paira sobre a história de *O Cavalo Espantado*; os fantasmas de mortos da guerra evocados pela poesia inicial de António Ramos Rosa; a magia anteica subentendida da visita a um local do horror como Dachau por Mário-Henrique Leiria e João Falcato. De um ponto de vista político e sociocultural, rotulámos a inoperância deste tempo de pós-guerra como um tempo de latência. Um momento histórico em que, em diferentes partes do globo, a mediação artística dá conta de um mundo no qual tudo está quase a acontecer, mas em que nada se cumpre. Um mundo que *é* à espera, como é o de Vladimir e Estragon de Beckett.

Não temos evidências de que Ilse Losa tenha visitado Dachau, Buchenwald ou Auschwitz, embora soubesse com certeza já nos anos 50 do processo de musealização e de politização dos campos, tanto em Dachau como em Buchenwald, este tornado pela RDA desde o seu princípio num memorial à resistência antifascista. Por outro lado, embora não conste do volume de cartas trocadas com os seus pares portugueses qualquer correspondência com Mário-Henrique Leiria, este é o autor das capas das suas obras *Retta ou os Ciúmes da Morte* (1958) e *Ida e Volta à Procura de Babbitt* (1960), o que evidencia o contacto entre os dois pelo menos durante a sua temporada na Alemanha e a relação que mantivera com a mulher alemã.<sup>243</sup> Ilse Losa regressou, contudo, à Alemanha durante os anos 50 e daí advém a publicação de inúmeros contos e novelas, hoje em grande parte esquecidos.

---

<sup>243</sup> *Retta* (1958) ocupar-nos-á em grande parte deste capítulo; *Ida e Volta* (1960) é um relato de viagem aos Estados Unidos, a convite dos seus familiares para lá emigrados durante o período nazi.

Em meados da década de 50, a relativização do Holocausto que tanto perturbava a escritora no imediato pós-guerra, permitira-lhe já ter publicado um amplo manancial de textos, desde as primeiras incursões como Ana Marcus na *Vértice* e na *Seara Nova*, que compreendiam a sua obra poética inicial, algo repudiada por si, e os dois primeiros romances da trilogia autobiográfica, como comumente designada, *O Mundo em que Vivi* (1949) e *Rio sem Ponte* (1952). Em março de 1955, após partilha consigo destes “poemas repudiados”, escrevia-lhe Irene Lisboa:

Já conhecia as *Grades Brancas*, mas não os outros. Acho injusta a sua insatisfação, direi antes o leve repúdio, pelas suas «histórias quase esquecidas». Neste, como nos seus dois romances, mas neste extremamente vivos, há, sim, o repúdio e o castigo da inaudita flagelação que o seu país e o mundo há tão pouco tempo viveram, e que não poderá ser esquecida enquanto as suas vítimas, directas e indirectas existirem. A Ilse, como a Seghers e outras, que não conheço (a não ser alguns franceses, mas creio que não tão tocados como os próprios alemães) representam e exprimem um estado moral e social, e sentimental e artístico, expressivo e extrovertido, de uma fase extraordinariamente intensa e reprimida do nosso tempo – e humanidade. (Lisboa *apud* Marques 2018: 122)

Em 1954, Ilse Losa traduz um conjunto de contos de Anna Seghers, incluindo *O Passeio das Raparigas Mortas*, junto ao qual escreve, no prefácio dessa publicação: “Este conto é um grave aviso num momento em que pairam sobre o mundo, novamente, as mais terríveis ameaças de guerra” (*apud* Seghers, 2003: 11).<sup>244</sup> Palavras que coincidem com o prefácio que, dez anos antes, Domingos Monteiro escrevera para *A Morte Lenta*, mas ao qual se acrescenta agora a ideia de uma repetição das ameaças através do uso do advérbio *novamente*. É este o tal “olho de fora” que a guerra tinha deixado, como queriam pela mesma época demonstrar Jean Cayrol e Alain Resnais. Losa quer que os leitores entendam a relevância da obra de Seghers, contando sobre a guerra anterior, mas com consequência didática para os usos atuais da sua época. No entanto, o conteúdo concreto deste conto de Anna Seghers é importante para entendermos também os temas e a forma que Losa entrega aos contos e novelas que publica em 1955, no volume *Aqui Havia uma Casa*, e que dão conta da sua mediação do Holocausto não apenas no plano político, mas sobretudo no plano íntimo e metafísico.

Nesta fase, Ilse Losa não sentira ainda o êxtase de uma crítica absolutamente elogiosa do mais influente crítico português daquela época, como sucederia em 1962 com a publicação do terceiro romance *Sob Céus Estranhos*. No entanto, João Gaspar Simões diria de *Aqui Havia uma Casa* que aquela

---

<sup>244</sup> Trata-se de uma *Antologia do Conto Moderno*, publicada pela Atlântida Editora, que incluía, para além de *O Passeio das Raparigas Mortas* (*Der Ausflug der toten Mädchen*), outros três contos da autora: *O Refúgio* (*Das Obdach*), *Carta de Conductor* (*Der Führerschein*) e *O Fim* (*Das Ende*). Ana Isabel Marques (2009: 231 ss.) analisa, em detalhe, os dados editoriais, assim como o prefácio nas suas diferentes edições portuguesas.

obra a colocava “hoje em dia, apesar de tudo, [n]um lugar invejável” (Simões, 2004a: 188). O amigo Jorge de Sena dir-se-ia muitíssimo agradado: “a uma simplicidade no acentuar e sugerir, alia-se uma atmosfera que é a concentracionária de uma Europa triste (...)” (*apud* Marques, 2018: 147). Mário Dionísio, por sua vez, orgulha-se da sua *coautoria*<sup>245</sup> dos contos que agora eram revelados ao público:

Sinto-me feliz por um dia a ter aconselhado a guardar o livro algum tempo na gaveta. Não posso, a esta distância, recordar o seu original a ponto de compará-lo com o que agora publicou. De qualquer modo, creio que tudo melhorou muito. Lê-se com muito agrado, com muito interesse, comove nos pontos que a autora pretendeu comoventes e revela um nítido progresso no domínio da língua. (Mário Dionísio *apud* Marques, 2018: 285)

O volume tem origem, em grande parte, nas duas primeiras visitas que Ilse Losa faz à Alemanha natal pela primeira vez desde o final da guerra (1951, 1954). Encontramo-nos mais uma vez face a uma publicação diretamente relacionada com uma viagem real, como anteriormente as de Mário-Henrique Leiria e João Falcato. O volume divide-se em duas partes: *Fantasma* e *Variações sobre coisas alheias*. Na prática, é uma recolha de textos inéditos ou já publicados na imprensa, nomeadamente na *Vértice*, alguns com adaptações, cortes e emendas. A correspondência com os seus pares, como denota a citação de Irene Lisboa, servia de auxílio face às dúvidas e inseguranças de uma escrita numa língua sempre em aprendizagem.

*Cidade Fantasma*, reportagem que surge na *Vértice* em 1951, é a primeira versão do conto *Aqui Havia uma Casa*, que viria a sofrer algumas alterações na sua publicação independente. Ao chegar à Alemanha, Ilse Losa leva uma imagem do lugar onde vivera enquanto criança e jovem. Se João Falcato levava Dachau na imaginação e enfrenta uma Alemanha em renascimento, Losa salienta o impacto de um país que desapareceu, encontrando apenas ruínas. Assim, o conto que dá título à antologia inicia abruptamente com uma resposta a uma sugestão aparentemente ridícula: “Roteiro? Era o que faltava! Não preciso de roteiro. Conheço isto como a palma da minha mão” (Losa, 1991: 41). Serviria de epígrafe irónica ao restante volume, pois não só os lugares estão fisicamente deslocados, destruídos ou abandonados, como as relações pessoais com os circunstantes de outrora são impossibilitadas pelo abismo entre o que ficou encerrado no passado e a mudez obrigatória do presente face ao horror experienciado: “E ao sairmos do portão tudo era sonho mau. Nada de ruas. Em vez disso, descampado ou deserto amarelado. Esqueletos que se erguiam funestos contra o céu. Flores roxas por entre detritos

---

<sup>245</sup> Veja-se o artigo de Karina Marques (2016) especificamente sobre este processo de cocriação autoral Losa / Dionísio.

e pedras chamuscadas”. A voz narrativa denota, afinal, desorientação: “Não sei orientar-me assim. Sei que na esquina da minha rua havia uma casa verde, depois uma fachada esculpida, o padeiro, o quiosque da lotaria... (...) Ninguém a reparar em mim. Ninguém exclama: «Olha, olha quem ela é!»” (*idem*: 42). Um pedido para ser recebida pelo presidente da câmara (“o burgomestre”) é tratado com indiferença: “Mandou-me expor o pedido numa carta – carta que nunca teve resposta” (*idem*, 43). A partir da visita ou da passagem por locais específicos, ativa-se na memória um conjunto de pessoas que já não existem, que morreram ou que testemunharam a morte de milhares.

Entre a reportagem e o conto, destaca-se, em particular, a eliminação do referente “campo de concentração”. Na primeira conta-se que o velho criado de um restaurante onde Lusa se senta na sua velha cidade, estivera num campo de concentração “durante dois anos, porque refulara contra os nazis. Assistira depois àquela noite em que a cidade, em onze minutos, ficara cadáver. Ajudara a enterrar mortos, dia e noite” (*Vértice*, vol.XI, nº99-101, p. 611). No conto publicado em 1955, a referência ao campo de concentração desaparece e a parte final da reportagem é modificada na totalidade. De um altifalante surge uma canção identificada rapidamente como *velha*: “Aquilo já se cantava no tempo em que íamos aos bailaricos na casa dos R.s” (*idem*, 612). A voz narrativa pergunta-se de imediato: “O que será feito dos R.s?”. A voz do altifalante continua e a reportagem termina: “Fugimos. Sempre tive medo de fantasmas”. No conto, o último parágrafo consiste numa materialização desses fantasmas, no caso da própria família. Um diálogo desenvolve-se entre a voz narrativa, o pai e o irmão, durante a infância: “Rimo-nos às gargalhadas, eu apertando os miosótis contra o peito. E logo surge na porta a cara do meu irmãozinho” (Lusa, 1991: 45). O texto culmina de forma assertiva e, sem marcação explícita, regressa ao tempo da narração, concluindo que, após uma desorientação inicial, a memória daquele pequeno quadro familiar lhe entrega as certezas que desapareceram dos espaços físicos: “Sim, esta é a minha rua. E aqui havia uma casa” (*ibidem*). Os fantasmas da reportagem original transformam-se em título da primeira parte da antologia, e as palavras finais deste conto o nome do conjunto integral. Na correspondência com Mário Dionísio a propósito desta publicação, o escritor questiona-se precisamente sobre a opção de Lusa de não abrir a antologia com este conto: “E porque não abriu o volume com o «Aqui havia uma casa?» - que seria a natural introdução a todo o livro?” (*apud* Marques, 2018: 286). O primeiro texto da antologia é, de facto, “A chávina”, publicado na *Vértice* numa versão original enquanto “Na loja de antiguidades”. A dúvida de Dionísio obtém elucidação simples: Ilse Lusa queria iniciar o périplo de viagens na Alemanha por um acontecimento em Portugal, para demonstrar as micro-assombrações que perseguem aqueles que deixaram as suas pátrias, e se veem, inadvertidamente, frente a um ímpeto de rememoração do passado traumático. No caso, é através de um simples objeto

encontrado numa loja de antiguidades na cidade de Barcelos. Contrariamente aos restantes “fantasmas”, todos relacionados com os encontros de Losa no regresso à Alemanha, o passado persegue-a através de um objeto que ela, após minuciosa observação, se nega a comprar, para desprezo da vendedora de loja, já que aquela chávena *Zwiebelmuster*<sup>246</sup> poderia ter estado em contacto com algum dirigente nazi (“[...] quem te garante que não tenha pertencido a um «Herr Gauleiter» [...]”, p. 39), e enfrenta-a agora, no seu país de exílio e *pós-vida*. Na verdade, a referência tão particular àquele tipo de loiça encontra-se também no conto de Anna Seghers, *O Passeio das Raparigas Mortas*, que Ilse Losa traduzira, como já referimos, o que demonstra quão inseparáveis são estas publicações do ponto de vista da génese da sua escrita contística desta época.<sup>247</sup>

Os contos *de Aqui Havia uma Casa* oferecem vários exemplos claros destas micro-assombrações. Destaque-se “O abismo”, um título que introduz o vazio de entendimento entre a instância narrativa e uma mulher que habita uma casa familiar: “Estávamos sentadas uma em frente da outra, ao pé da janela aberta, tal como outrora. Ainda lá estava o castanheiro farto, e ainda chegava até nós o aroma da resina

---

<sup>246</sup> *Zwiebelmuster* é um tipo de loiça de porcelana produzida desde o século XVII na zona de Meißen, na região alemã da Saxónia.

<sup>247</sup> O conto de Anna Seghers é assumidamente autobiográfico, ao iniciar-se no México onde a autora se encontrava exilada (1941-1947), e partindo de um momento de junção do passado e do presente através de uma invocação do seu nome em criança: “E alguém exclamou: Netty! (...) Desde o meu tempo de escola ninguém me chamara assim” (Seghers, 2003: 16). O nome desencadeia uma rememoração das amigas da escola, como se de uma viagem por uma velha fotografia se tratasse, em que cada uma ganha vida ao ser sinalizada pela voz narrativa e da qual se contam histórias da vida escolar quotidiana e da morte que lhes coubera, em formatos diferenciados, de acordo com as circunstâncias políticas da Alemanha nazi: umas, que colaborariam com o regime nazi, em explosões e bombardeamentos; outras, judias, deportadas e mortas em campos de concentração. Um passeio de barco no Reno constitui a base desta revisitação escolar, culminando com o regresso de Netty à própria casa, envolta “numa nuvem azul que vem do Reno” (*idem*, 21-22), e que, entrecruzando os dois níveis narrativos – o da experiência vivida e o da experiência narrada – culmina na referência à morte da própria mãe: “Minha mãe não mereceu aquele fim tormentoso e cruel, numa aldeia longínqua, para onde Hitler resolveu desterrá-la” (*idem*, 44). O nevoeiro azul-acinzentado, coerente com o carácter fortemente fragmentário da estrutura da obra (*cf.* Marques, 2009: 195 ss.), intromete-se cada vez mais no processo mnemónico da autora: “A nuvem de fumo azul que vinha do Reno, ou ainda dos meus olhos cansados, envolveu todas as mesas e raparigas. Não conseguia agora distinguir bem as caras de Nora, de Leni, de Marianne, nem os nomes de todas elas, como também se não consegue distinguir, num molho de flores campestres, uma só e determinada flor. Estavam a discutir onde se havia de sentar a professora mais nova, Fräulein Sichel, que vinha agora mesmo a sair do restaurante. Flutuando, a nuvem de fundo afastava-se de novo, e eu via Fräulein Sichel nitidamente” (Seghers, 2003: 21-22). O tom onírico do texto contrasta com abruptas entradas na realidade futura destas raparigas: “Não só Nora mas todas as raparigas estavam radiantes por terem aquela jovem professora a seu lado. Não adivinhavam que um dia haviam de lhe cuspir e de lhe chamar «judia porca»” (*idem*, 23). O leitor descobre, perto do final da narrativa, que o texto sobre aquele passeio de barco no Reno havia sido um trabalho de casa proposto pela professora, e que apenas agora se materializara enquanto *passeio das raparigas mortas*, com a autora e sobrevivente Anna Seghers já no México, interpelada por uma voz que a chamara pelo seu nome enterrado no passado. Nesta cena relativa à velha professora Mees, encontramos então a referência à loiça de porcelana de Meißen, que Ilse Losa reenviaria para o seu texto, cujo centro é uma chávena *Zwiebelmuster*, e que dá início ao volume de contos *Aqui Havia uma Casa*: “Fräulein Mees bateu com a colher na chávena e pediu-nos que deitássemos a nossa contribuição no prato «Zwiebelmuster» que ela e as suas alunas favoritas faziam girar de mesa em mesa” (*idem*, 25). Refira-se que Anna Seghers sofre um violento acidente de viação no México, e é-lhe recomendada a escrita autobiográfica como forma de recuperação de lesões no nervo ótico e da amnésia que lhe afeta sobretudo os estratos mais recuados da memória (*cf.* Marques, 2009: 192). Embora decorrendo de circunstâncias distintas, assemelha-se à prática recomendada pelo médico português a Ilse Losa como psicoterapia, ainda no imediato pós-guerra.

que a aragem trazia do monte. Como tudo me era dolorosamente familiar!” (Losa, 1991: 47). Não só o elemento natural e perene – o castanheiro – observa a cisão temporal inescapável à voz narrativa, como um elemento humano, em formato fotográfico, a assombra igualmente: um retrato do marido morto da interlocutora, nazi morto na guerra, em que “vestia uma camisola branca”. A cena casual de duas amigas reencontradas a tomar um chá e a comer bolachas é assombrada não só pelo retrato, mas pela sua *reencarnação*, o filho, ainda criança, mas que a mãe diz que “é tal e qual o pai” (*idem*, 48) e que, em seguida, ao cumprimentar a voz narrativa, apresenta a mesma prega no lado direito da boca. Aquilo bastara “para que o muro entre nós se ampliasse”. Tal como Anna Seghers empreende em *O Passeio das Raparigas Mortas*, também aqui Ilse Losa se vale imagetivamente de elementos através dos quais se cumpre a transição entre tempos passados e presentes, como no tiquetaquear do relógio:

Tac-tac-tac-tac... era o velho relógio de parede. O mesmo relógio, ainda o mesmo relógio... tac-tac-tac-tac... Estávamos no cimo do monte, ela e eu, ela de tranças grossas, eu de cabelo curto e liso. Mas separava-nos um abismo fundo, fundo, de onde nos contemplava um rosto desfigurado de selvajaria. O rosto de um homem de uniforme negro. Aterrorizada, vi... vi-lhe, nitidamente, a prega no lado direito da boca. (*idem*, 49)

A presença da voz narrativa naquele diálogo é parcial, movendo-se da naturalidade aparente das conversas quotidianas para a tragédia latente na memória, como se intui da pergunta inócua da amiga que restitui a raiva à ouvinte: “Não te esqueças de voltar antes de partir! Hei-de procurar as velhas fotografias. Ainda as tens também? (...) Apetecia-me lançar-lhe à cara que mas tinham tirado, cruelmente tirado, os de uniforme negro. Mas calei-me” (*idem*, 51). Apenas no final analéptico se torna evidente para o leitor que se trata de Klara, nome que a voz narrativa suspende ao longo do texto, nunca o pronunciando na conversa com a própria, de quem alguém nessa tarde dissera que o marido tinha sido “um dos piores. Logo que lhe puseram a farda, perdeu a cabeça. Denunciou uma série de boa gente. Era temido como a peste” (*ibidem*). Estas eram as condições, injustas para a voz narrativa, do diálogo com a amiga de infância, e é do abismo que irremediavelmente as separava que trata este conto, e, em formato semelhante, o restante conjunto de *Aqui Havia uma Casa*. A voz que conta que o marido havia sido horrível, é a mesma que diz que sim, que a voz narrativa deve procurar Klara: “Porque não? Afinal, ela não tem culpa” (*ibidem*).

Contrariamente ao lunático beijo conciliador entre duas crianças numa rua de Frankfurt, descrito na reportagem de João Falcato, Ilse Losa pretende sublinhar exatamente o inverso ao colocar as instâncias narrativas destes contos num confronto árduo entre o presente e o passado: entre si própria

feliz na infância com aquelas mulheres – pois a maioria das figuras destes contos são femininas – e entre um silêncio aterrador cavado pela guerra e pelo Holocausto, entre mulheres adultas que reclamam, em igual medida, a partir dos não-ditos das conversas inócuas, que são ambas vítimas de um mesmo problema histórico.

É de tal magnanimidade esta questão, que Ilse Losa entende escrever um conto sobre o desenraizamento do refugiado judeu no exílio e na Alemanha, a partir da sua experiência autobiográfica e de histórias conhecidas através dos relatos que ao longo dos anos ia ouvindo diretamente, ou indireta e ficcionalmente, em obras literárias como as de Anna Seghers. Assim nascia *Retta ou os Ciúmes da Morte*, publicado em livro próprio em 1958, originalmente parte de uma ideia para um romance em trechos isolados, como a própria partilhava em carta a Jorge de Sena, mas que acabou por ser executada no romance *Sob Céus Estranhos* (1962):

A minha ideia é fazer um livro *O Meu Amigo França* em que se contam vários encontros que o França viveu, de modo que, no fim, se tenha uma espécie de romance em trechos isolados. Assim eu levantaria os personagens que vinham e desapareciam o que, na estrutura dum romance, não me parece possível. [...] já comecei a escrever outro episódio, o encontro de França com um vigarista alemão, mas devido às traduções, que se me metem pelo caminho, tive de interromper. [...] Primeiro os gigantes como o Brecht, depois os anõezinhos como eu. (Ilse Losa *apud* Marques, 2018: 152)

Quem é França? Em *Retta ou os Ciúmes da Morte*, trata-se de um judeu alemão refugiado na cidade do Porto, que, a partir de um encontro algo inusitado numa rua daquela cidade, se torna a figura central do conto, narrado na primeira pessoa: “Quando, há vinte anos, o meu amigo Franz veio para Portugal, certo dia um engraxador da «Brasileira», que Franz frequentava, cumprimentou-o com um: «Boa tarde, senhor França»” (Losa, 1991: 135). Franz está um dia a folhear o *Frankfurter Rundschau* num quiosque na Rua de Santa Catarina, quando um homem português o interpela: “É alemão?”. Atente-se no gatilho semelhante ao do conto de Anna Seghers *O Passeio das Raparigas Mortas*, em que o nome próprio, utilizado enquanto criança, dá início ao processo de rememoração. Aqui a questão complexa é a da nacionalidade do refugiado, que provoca medos e ansiedades: “França estremeceu. Todas as pessoas expulsas do Terceiro Reich, perseguidas e apoquentadas por todas as polícias internacionais do mundo, estremeçam quando sentem pousar-lhes no ombro a mão de alguém que não vêem, e mais ainda quando ouvem a pergunta: «É alemão?»” (*idem*, 136-137). O homem português precisa de falar com um alemão, porque a sua esposa alemã acabara de se matar e ele quer perceber porquê. A partir daqui, torna-se evidente que a instância narrativa, Franz/França e a mulher alemã morta do homem português estão

interligados por uma inquietude comum a todas as figuras de *Aqui Havia uma Casa*. Ilse Losa escreve assim um *requiem* a uma mulher, que o conto não indica ser judia, apenas uma alemã que sofre um desenraizamento no país para onde vai viver, que embate na incompreensão dos locais sobre os seus interesses e referências culturais e no preconceito dos próprios alemães que ali vivem, como explica o marido português àquele alemão aleatório:

Foi no primeiro ano de casados. Andava ela a querer arranjar relações, convivência. Era natural que procurasse os seus compatriotas. Falavam a sua língua, cozinhavam o seu *Rotkohl*, o seu *Sauerkraut*, o seu *Pfannekuchen* e toda essa trapalhada intragável. Mas isso sim! Com caras hipócritas os queridos compatriotas davam-lhe a entender que não queriam nada com ela. E porquê? Porque tinha sido bailarina de revista... (*idem*, 140)

É incontornável enlaçar a experiência de alteridade desta figura com a da própria Ilse Losa na cidade do Porto. No entanto, a própria distancia-se da construção das personagens através da mudança de género: o personagem que lhe é mais próximo é o França, não a mulher incompreendida casada com um homem português, situação análoga à sua. Será França quem incorpora a voz de Ilse Losa, progressivamente aproximando-se daquela mulher que se suicidou, que não era judia, mas que se sentia igualmente desenraizada no país.

Esta novela insere-se, porém, num estranho caso de decalque da história narrada, protagonizado por Agustina Bessa-Luis (1922-2019), amiga próxima de Ilse Losa, e, naquele ano de 1956, o mais recente sucesso da crítica especializada portuguesa após a publicação do seu romance *A Sibila* (1955). Numa carta dirigida a Ilse Losa, a 21 de março de 1956, Mário Dionísio faz um reparo lacónico sobre a sua competência literária, de que este volume de contos, *Aqui Havia uma Casa*, seria a mais recente evidência: “Livros como *Aqui havia uma casa* são quanto a mim a sua melhor resposta a toda a espécie de «requiems» (!...). Toda a espécie, digo eu” (*apud* Marques, 2018: 286). Alude, desta forma, a um conto publicado por Agustina no jornal *Diário de Notícias* (*cf.* Bessa-Luis, 2016), no início daquele ano, intitulado *Requiem pela Princesa Ilse*, que, em formato metaléptico, usual na sua escrita, colmatada por constantes desafios às categorias de autoria empírica e voz narrativa, opera o exato mesmo processo diegético de *Retta ou os Ciúmes da Morte*, publicado por Ilse Losa dois anos mais tarde. Na introdução deste mini-conto, a voz narrativa refere que a história lhe fora contada pela amiga Ilse, estabelecendo, contudo, um cenário em que esta se confunde com o cadáver da mulher.



Dionísio, pese embora expulso do Partido Comunista Português em 1952 pelo não alinhamento dogmático (com repercussão para a sua – por isso interrompida – participação na *Vértice*), teria sérias reservas estéticas e ideológicas face à popularidade do registo literário de *A Sibila*, romance celebradamente louvado por Eduardo Lourenço como momento de deslocação do centro da atenção literária em Portugal – entenda-se: como reorientação pós-predomínio neorrealista.<sup>248</sup> Assim, Dionísio entende aquele *requiem* como crítico face à qualidade literária de Ilse Losa. Não nos parece ser essa a razão, antes sim uma evidência do interesse generalizado pela aproximação ao Holocausto através da figura do refugiado judeu, real ou imaginado.<sup>249</sup>

No caso de *Requiem pela Princesa Ilse*, de Agustina Bessa-Luís, antecipa-se a referência extratextual comum ao conto posterior de Ilse Losa, *Retta e os Ciúmes da Morte*.<sup>250</sup>

Ela volta, neste caso a princesa Ilse, a entrar na minha casa [...]. [...] uma vez [me] contou uma história perplexa e quase nula, pois um embate de estranheza e de irrealidade num caso que não identificamos logo com a fluência sentimental dos nossos hábitos pode de facto anular toda a tragédia dele e consequente emoção. Eu vou narrar esse caso como se tivesse sucedido comigo própria, com a inegável

---

<sup>248</sup> “Celebramos esse acontecimento, cujo significado cultural mais profundo e decisivo foi, acaso, o de ter *de novo* imposto um mundo romanesco, insólito, veemente, estritamente pessoal, desarmante de tão profundo e rico, verdadeira floresta da memória, tão povoada e imprevisível como a vida, onde nada é esquecido e tudo transfigurado, mundo grave e inesquecível *soberanamente indiferente à querela literária ideológica que durante quinze anos paralisara em grande medida a imaginação nacional*. (Lourenço, 1963: 51).

<sup>249</sup> Em meados dos anos 50, não só surge este conto praticamente desconhecido de Agustina, como uma figura que lhe é próxima, o ainda jovem realizador Manoel de Oliveira, entrega ao SNI um pedido de financiamento para um filme que retrataria a vida de um refugiado judeu no Douro, cujo argumento original se intitulava *Angélica (1954): Un Découpage*, baseado numa experiência pessoal em 1946, que este queria fundir com uma reflexão sobre a perseguição aos Judeus e a Segunda Guerra Mundial (cf. Bourgois, 2013: 37 ss.). Não conseguindo, expectavelmente, qualquer financiamento para este projeto, é apenas já no século XXI que Oliveira retoma a ideia do pós-guerra, transpondo-a para o filme *O Estranho Caso de Angélica*, de 2010. Um judeu português chamado Isaac (Ricardo Trêpa), um imigrante sefardita de visita ao Douro, fotografa o trabalho vinícola característico daquelas geografias, e é um dia chamado, sob forte ceticismo da pequena sociedade rural, a fotografar o cadáver de Angélica (Pilar López de Ayala), filha de uma senhora muito importante da região. Estranhamente, Angélica ganha vida apenas na lente de Isaac quando este a coloca na direção do cadáver. O espectro feminino, pelo qual Isaac se torna obcecado ao longo do filme, nele projetando as suas angústias metafísicas, já constava do argumento imaginado por Manoel de Oliveira nos anos 50, e a coincidência com os tópicos que aqui nos ocupam não é pormenor de somenos, entroncando numa nova variação da obsessão espectral da época. Uma leitura atenta de *O Estranho Caso de Angélica*, orientada para a figura assombrada de Isaac, denota não só os laivos antisemitas da população da região, como projeções de traumas relacionados com a perseguição histórica – que, sabendo da ideia original de Oliveira, é indicativa também do Holocausto, memória à época mais recente –, como nos parece ressaltar do adereço do pintassilgo, que vive enjaulado numa gaiola no quarto alugado por Isaac, e que aparece morto de repente, desencadeando o horror da funcionária da pensão, que acredita que uma desgraça entrou na casa, e que culmina com a morte do próprio Isaac.

<sup>250</sup> O texto de Ilse Losa surge apenas em 1958, recebendo críticas muito favoráveis, ainda que tivesse que superar os percalços impostos pelos Serviços de Censura devido à inclusão de um caso de suicídio, questão apenas solucionada após intervenção do escritor e à época Chefe dos Serviços de Imprensa do Ministério dos Negócios Estrangeiros Joaquim Paço d’Arcos (cf. cap. 3.1), a quem não era alheia a importância estratégica de Losa no contacto com o meio editorial alemão (ocidental e oriental). Paço d’Arcos e vários outros intelectuais conseguiram ver traduzidos os seus textos precisamente por intermédio seu. Em correspondência com Ilse Losa (*apud* Marques 2018: 135-143), encontram-se referências aos trâmites necessários para tradução e publicação na Alemanha de alguns contos do autor.

personagem que é sempre a que presencia, passa e recompõe do verídico as coisas impossíveis (Bessa-Luís, 2016: 77)

A narradora – assumidamente feminina – desnuda de imediato a relação porosa entre facto e ficção, estabelecendo-se como médium entre os factos reais e o texto fictício, escrevendo sobre a experiência que lhe é estranha e à “fluência sentimental dos nossos hábitos”: soube deste drama íntimo através da sua amiga imigrante, que com ela partilhara esta história.

Ao introduzir a personagem de Franz/França, o texto de Losa propõe-se o mesmo exercício do de Agustina: “Vou hoje relatar um desses encontros que mais o impressionou, e oxalá consiga fazê-lo com a mesma simplicidade com que ele mo deu a conhecer” (Losa, 1991:136). Ambos os textos pretendem ser um relato ficcional em segunda mão do mesmo evento, embora se torne evidente que o primeiro transforma em personagem a autora empírica do segundo. Em termos práticos: o texto de Agustina perturba a estabilidade figurativa do eu narrativo e das personagens da mulher morta e do alemão ouvinte do texto de Ilse Losa, possibilitando antever uma extensão da projeção biográfica desta às restantes duas figuras.

O texto de Agustina reduz o encontro a um breve monólogo autocentrado do homem desesperado. A morte da sua esposa é-lhe incompreensível, pois a relação entre ambos era cordial e ele sempre a tratara bem. A falecida sem nome tinha, porém, um problema. Estava desenraizada, tendo-se deixado a si própria na Alemanha. Por vezes perguntava-se ao espelho: ‘Como está a outra, como passa?’ (...) tinha saudades de si própria” (Bessa-Luís, 2016: 78). Por outro lado, o homem diz-se simples, simplesmente faz caramelos e promete trazer-lhe alguns da próxima vez. Não entende os dilemas da esposa estrangeira, que de repente desataria a rir “(...) como se não suportasse mais aquela gravidade, aquela obrigação de estar infeliz (...)” (*idem*, 79). Quando a encontrou pendendo de uma corda, acreditava ainda que era “jogo e escondida, que ela me queria deslumbrar pelo aborrecimento que costumava dar-me” (*ibidem*).

Após o discurso confuso, e sem reação visível do interlocutor, o homem parte, prometendo trazer-lhe caramelos no próximo encontro. O judeu alemão torna-se rapidamente obsessivo face à ideia de que aqueles caramelos com certeza estariam envenenados. A narrativa regressa, então, ao seu ponto inicial, com a Princesa Ilse a inquirir a narradora sobre a sua opinião acerca daquele homem: “Mesmo se era um louco, era formidável... Mas não... Ele estava simplesmente a suportar o choque dum desenraizamento violento. Você sabe, o problema dos povos expulsos, dos apátridas e dos emigrantes...” (*idem*, 80).

O mesmo pode ser dito de Franz / França no texto de Ilse Losa. Aqui, a voz narrativa permanece com as personagens, tornando o texto mais longo e a profundidade das figuras mais apurada. Neste relato o diálogo efetiva-se, com a relutância inicial de França tornando-se progressivamente em interesse pela história da mulher. França identifica-se com ela, ainda que homem e judeu. Este homem que vive no Porto é, portanto, um protótipo de Josef / José Berger, figura protagonista de *Sob Céus Estranhos*, de 1962, por sua vez comumente observado como projeção autobiográfica da escritora e dos seus próprios problemas de integração naquela cidade.

Isto acontecerá, contudo, apenas depois do *resgate* do cadáver de Ilse pela narradora do texto de Agustina, que em certo momento nos revela que

não é um povo que é preciso corrigir, é só aquele cadáver que eu amo e revivo e tomo nos braços e a dou de novo vida e calor e nome. Princesa Ilse, sacerdotisa dos problemas incomensuráveis do Apocalipse, cientista da dor humana [...]. (*ibidem*)

A voz narrativa devolve a vida ao cadáver, *corrigindo-o* como Princesa Ilse, e assim tornando a mulher alemã que ela é – um elemento do povo alemão que já não carece de *correção*<sup>251</sup> – numa mulher judia que sofre uma crise violenta de desenraizamento. A Princesa Ilse é a mulher morta tanto quanto França é a pós-vida de Ilse Losa no Porto.<sup>252</sup> Esta conclusão explica a empatia gradual de França pela mulher, como demonstra o seu discurso ao longo do conto, indicador da construção de um pacto de resistência com ela, adornado pela sua aparição no final em forma de espectro, que lhe lança um sorriso enquanto este se vai afastando dentro do elétrico.

O momento definidor desta vinculação é quando França se vê obrigado a defendê-la da acusação do marido, que suspeita de uma traição dela ao encontrar um broche dourado no bolso do casaco no seu funeral. França, que se ressentia daquela hipótese machista “como se a conhecesse bem” (Losa

---

<sup>251</sup> Lembremo-nos que o programa eugénico e genocida do nazismo implicava a ideia de uma necessidade de *correção* biológica dos alemães. Durante o pós-guerra, por outro lado, os alemães são obrigados a apresentar evidência de uma *correção ideológica*, primeiramente através do processo conhecido por “desnazificação”, implementado pelas forças americanas no território alemão ocupado; mais tarde através da própria questão da autoria de textos literários alemães de um modo geral (cf. Hell, 2003). Os problemas de uma memória negativa no pós-guerra (Bodemann, 2005) e de uma amnésia seletiva (Assmann, 2018: 42-49), eram evidentemente conhecidos de Ilse Losa, que partilhava o sentimento de indiferença com outros judeus sobreviventes do Holocausto, uma situação que se transformaria apenas ao longo da década de 1960.

<sup>252</sup> Outro *erro* – portanto passível de ser *corrigido* – está implícito no nome português da figura masculina coincidente com a experiência de Losa em Portugal enquanto refugiada: França, como os portugueses diziam Franz, um nome fadado a carregar o estatuto de estrangeiro para sempre. Em *Sob Céus Estranhos*, este erro é corrigido através da figura protagonista, cujo nome José o identifica enquanto português no início do romance, e Josef correspondendo apenas às partes elípticas relacionadas com o seu passado na Alemanha. Com este romance, Losa termina assim simbolicamente a sua obra literária sobre a (des)integração em Portugal, chegando ao país, pelo nome José e pelo filho que dele nasce com a esposa portuguesa.

1991: 151), conclui pensado para consigo: “Pobre Retta! Tão solitária até na morte (...)” (*idem*, 152). Este posicionamento da personagem não é neutro. A voz narrativa, França e a mulher morta convergem num tipo de memória muito diferente daquele que percorre o texto de Agustina. Ali, a narradora assumia-se, no princípio, como externa a uma diegese anunciada. Daí a introdução do texto, que precede a entrada de Ilse na casa, e durante a qual a narradora aventa que “(...) a simples proximidade dum ramo que nos sugere o cipreste (...) desencadeia no espírito a temática da morte (...)” (*idem*, 77). A presença de Ilse carrega consigo a morte de uma mulher a quem a política criminosa nacional-socialista retirara existência legal e moral. O seu drama íntimo, porém, tenderá a ser esquecido, como as palavras finais do conto preveem:

Assim se decompõe o passado, o inverosímil maravilhoso dum encontro humano, e, reconstituindo o silêncio, a harmonia retoma toda a sua nobreza. Voltam os mortos aos seus túmulos e os amigos ao seu esquecimento; e o espigado ramo que lembra um cipreste desperta outro espírito imperturbável e não menos sinistro. (Bessa-Luís, 2016: 81)

Através da sua escrita, como demonstra exemplarmente *Retta*, Ilse Losa quebra o silêncio do espírito sinistro do esquecimento, expressando o seu drama íntimo através de uma dupla sua, morta, e que encontra apenas em França o reconhecimento desse drama, ele que é a sua pós-vida literária, pronta para a adaptação à vida no novo país, Portugal, como demonstraria *Sob Céus Estranhos*.

Os textos autobiográficos dos sobreviventes do Holocausto implicam a complexa questão da adequação de estratégias narrativas às experiências por eles vividas. O caso de Ilse Losa é prova de que também judeus emigrantes, refugiados, e sem experiência direta do horror dos campos nazis, precisam de estabelecer as suas identidades no processo de escrita. Tal como nos *writing ghosts* da Shoah (*cf.* Günter 2002: 43), a escrita de Losa aponta a um lugar entre os vivos e os mortos, uma terra de ninguém, e por isso carece de ferramentas narrativas que consigam retratar este estatuto. Em *Retta ou Os Ciúmes da Morte*, Ilse Losa torna vivas as suas memórias (re)escrevendo todas as versões de si própria, tal como cunhadas pela história. Parece-nos legítimo afirmar que Anna Seghers e Agustina Bessa-Luís, cada uma um farol literário nos dois países de Ilse Losa, lhe ensinaram como cunhar literariamente *a sua história*.

Sem que o soubesse, Ilse Losa estrutura a sua escrita ao redor de *topoi* que viriam a recrudescer em obras de mulheres sobreviventes do Holocausto, nomeadamente a obsessão por fantasmas e a opção pela perspectiva do percurso específico feminino no âmbito da perseguição nazi. A abordagem literária do Holocausto sob uma perspectiva de identidade de género viria a tornar-se numa categoria incontornável do processo subjetivo de testemunho da experiência, e, conseqüentemente, tema explícito dessas formas de recordação, contornando uma aparente “monotonia em coro” daqueles testemunhos (Graf, 2013:

17). Tal como assinala, de resto, Carmel Finnan (2002) sobre os casos paradigmáticos de Ruth Klüger (1931-2020), porventura o caso de maior impacto em língua alemã, e Cordelia Edvardson (1929-2012), sua fonte reconhecida de inspiração, no que a uma reescrita da história da sobrevivência ao Holocausto diz respeito:<sup>253</sup>

Em Klüger e em Edvardson, a contraditória relação mãe-filha torna-se o motivo que estrutura tanto a experiência quanto a memória. Como essa relação centrada na mulher desempenha um papel importante em ambos os textos, eles encaixam-se na abundância de autobiografias de mulheres das últimas décadas. [...] Neste contexto, os textos de Klüger e Edvardson introduzem uma nova perspectiva na literatura contemporânea sobre os campos de concentração: são problematizadas relações privadas, centradas na família, muitas vezes fora do evento histórico, sem tematizar o Holocausto. Na maneira como o conteúdo e a forma se entrelaçam em ambos os textos, eles experimentam novas formas estéticas nas quais o que foi vivido pode ser articulado.<sup>254</sup> (Finnan, 2002: 163)

Sublinhe-se “fora do evento histórico”, portanto, a partir daquilo que é íntimo, tal como no caso de Ilse Losa, e, da mesma forma que a escritora portuguesa, procurando esquemas narrativos em outros exemplos já existentes, de preferência contradizendo imagens idílicas, quer de uma pretensa unidade profunda das famílias judaicas em reação à sua perseguição – a relação entre mães e filhas é profundamente tensa e disfórica em ambas as autoras –, quer com relação aos mecanismos narrativos binários de apresentação da vítima judia feminina como heroína ou como inerte (*cf. idem*, 167). Esta identidade quebrada, não só como alemãs e judias, mas como mulheres com uma experiência particular enquanto tal no âmbito do Holocausto, já eram, como demonstrámos, tema literário posto em prática por Ilse Losa, quando reage a Anna Seghers literariamente, e assim do mesmo modo, mas com distância temporal de décadas, Ruth Klüger e Cordelia Edvardson reagem à historiografia do Holocausto entretanto sedimentada.

Tais conclusões demonstram que a experiência dos perseguidos, exilados e sobreviventes da “Solução Final” não é una, e configura, como toda a literatura, um processo de intertextualidade e revisão dos relatos já existentes. Ingressámos no terreno da reflexão necrográfica do Holocausto no feminino e sobre o feminino: a mediação da catástrofe através de uma mobilização do corpo feminino morto ou de

---

<sup>253</sup> Até ao final deste capítulo, as traduções portuguesas das fontes em alemão são da nossa autoria.

<sup>254</sup> „Bei Klüger wie auch bei Edvardson wird die widersprüchliche Mutter-Tochter-Beziehung zum Motiv, das das Erlebte wie auch das Erinnern strukturiert. Dadurch, daß dieses frauenzentrierte Verhältnis eine Hauptrolle in beiden Texten einnimmt, ordnen sie sich in die Fülle von Autobiographien von Frauen aus den letzten Jahrzehnten ein. [...] In diesem Zusammenhang führen die Texte von Klüger und Edvardson eine neue Perspektive in die zeitgenössische KZ-Literatur ein: private, familienzentrierte Verhältnisse – allzuoft außerhalb des historischen Ereignisses, Holocaust thematisiert – werden problematisiert. In der Art, wie Inhalt und Form in beiden Texten ineinandergreifen, erproben sie neue ästhetische Formen, in denen das Erlebte artikuliert werden kann“.

reencarnações e aparições de figuras femininas. Até aqui observámos fenómenos que, em termos literário-psicanalíticos, caracterizaríamos de *unheimlich*.<sup>255</sup> Uma estranha familiaridade ou uma inquietação a partir daquilo que é familiar é o que a presença de Ilse Losa faz despertar, primeiramente nas conversas entre mulheres que relata nos contos de *Aqui Havia uma Casa*, e igualmente na partilha de uma história de desenraizamento com Agustina Bessa-Luis.<sup>256</sup>

A estrutura formal do autobiográfico *weiter leben: Eine Jugend* (1992), de Ruth Klüger, é a de uma interseção entre o tempo da narrativa e o da escrita: o percurso da autora desde a infância em Viena até aos Estados Unidos, cruza-se com as reflexões do tempo da escrita, que é o início dos anos 90. O regresso à sua Viena natal faz-se através de uma sensação espectral, como se entrasse, como entrara Ilse Losa e assim o descrevera no regresso à Alemanha, numa “cidade fantasma”:

Wien ist eine Weltstadt, von Wien hat jeder sein Bild. Mir ist die Stadt weder fremd noch vertraut, was wiederum umgekehrt bedeutet, dass sie mir beides ist, also heimatlich unheimlich. Freudlos war sie halt und kinderfeindlich. Bis ins Mark hinein judenkinderfeindlich.

[Viena é uma cidade cosmopolita, de Viena cada um tem a sua imagem. A cidade não me é estranha nem familiar, o que, por sua vez, significa que me é as duas coisas, isto é, familiarmente assustadora. Ela era triste e inimiga das crianças. Até ao âmago, inimiga das crianças judias]. (Klüger, 2005: 68)<sup>257</sup>

É em termos freudianos que Klüger encerra a primeira parte da sua autobiografia, relativa à infância em Viena, partindo depois para uma reflexão da sua passagem por diversos locais do horror, mas exercitando uma crítica teórica e narrativa à progressiva sentimentalidade dos campos de concentração (“KZ-

---

<sup>255</sup> A partir do ensaio de Sigmund Freud de 1919, no qual este estuda as diferentes aceções do vocábulo, desde a sua utilização literária que remonta aos contos fantásticos de E.T.A. Hoffmann no início do século XIX, até à abordagem psicanalítica de Ernst Jensch na primeira década do século XX, sobre a indefinição do estado de vida em objetos animados e inanimados (cf. Freud, 2020 [1919]: 14).

<sup>256</sup> Também esta se configurava já como um caso de êxito literário a partir de uma figura feminina espectral, que perpassa a atmosfera narrativa de *A Sibila*. Quina, que havia sido a dona da casa em ruínas que é espaço central do romance, é introduzida na abertura do romance por Germa, a sobrinha que a conheceu bem, que, em conversa com seu irmão Bernardo, imbuída de pensamentos transcendentais, decide, repentinamente, como que habitada pelo espírito de Quina, começar a falar sobre ela: “Preferiu, portanto, ignorar que Germa estava nesse momento totalmente desligada e ausente de si, e que subitamente o ambiente ficara repleto doutra presença viva, intensa, familiar, e que aquela sala, de tecto baixo, onde pairava um cheiro de pragana e de maçã, se enchia duma expressão humana e calorosa, como quando alguém regressa e pousa o olhar nos antigos lugares onde viveu, e o seu coração derrama à sua volta uma vigilante evocação. E, bruscamente, Germa começou a falar de Quina” (Bessa-Luis, 2019: 16-17). Consulte-se também o prefácio à mais recente edição de *A Muralha*, romance de Agustina publicado em 1958, redigido por Rui Ramos, com algumas referências à Segunda Guerra Mundial e às atrocidades do Holocausto presentes nessa obra (Bessa-Luis, 2020).

<sup>257</sup> Klüger remete-se à semântica analisada por Sigmund Freud na sua tentativa de definição do vocábulo “unheimlich”, que, por um lado, significa literalmente não-familiar, e pragmaticamente “assustador”. Porém, “heimlich”, é também aquilo que é confiável, porque referente ao “Heim”, à casa, ao lar, àquilo que é familiar, logo, por extensão, ao “Heimat”, à pátria/nação (cf. Freud, 2020 [1919]: 7). Dai o jogo que esta empreende entre “heimatlich” (familiar, confortável) e “unheimlich” (não-familiar, assustador). Viena, cidade hostil às crianças judias ali nascidas, compreende as duas aceções aparentemente contraditórias.

Sentimentalität”, *idem*, 75). Fã-lo ao questionar a transformação daqueles lugares em espaços turísticos, numa cultura museológica em que os visitantes antecipam, como descrevia Aleida Assmann, uma magia anteica, ou, na formulação de Ruth Klüger, “uma superstição baseada na ideia de que é possível tocar os fantasmas no local onde as suas vidas deixaram de o ser” (*idem*, 76). Estes estariam propícios a uma redução da experiência do Holocausto a um conjunto de lugares-comuns, que desprezam a realidade crua: “Para cada pessoa a experiência foi única” (*idem*, 73).

Uma grande parte destas reflexões nascem do contacto de Klüger com uma juventude que poderíamos descrever, glosando as palavras do poema de Egito Gonçalves, como os eruditos da História, que sabem tudo de Auschwitz. Ruth Klüger é confrontada com doutorandos e investigadores da universidade de Göttingen, que, face à sua rispidez, dão conta da sua expectativa de que a passagem por um campo de concentração transformasse as vítimas em *boas pessoas*:

Como pode alguém que esteve em Auschwitz falar assim?, perguntava o alemão. Intervenho e faço um reparo, talvez de forma mais agressiva do que necessário, de que é que estão à espera, Auschwitz não era um local de aprendizagem para o que quer que fosse e menos ainda de humanidade e tolerância. Dos campos de concentração não adveio nada de bom, e ele estava à espera de uma qualquer purificação moral?<sup>258</sup> (*idem*, 72)

Esta sentimentalidade e curiosidade turística (“Touristenneugier”, *idem*, 75) teria sido estimulada também pelas artes, da literatura ao cinema. Refere em específico o caso de *Nackt unter Wölfen* [*Nu entre lobos*], romance de Bruno Apitz (1900-1979), de 1958, publicado em simultâneo com a abertura de Buchenwald, na RDA, como memorial antifascista, com propósitos evidentemente políticos na Alemanha socialista. O romance centra-se no trabalho conjunto de resistentes comunistas no campo de Buchenwald, para tentar manter escondida uma criança judia, carregada secretamente por um judeu numa mala, de forma a tentar salvá-la. O *kitsch* da narrativa (que seria reinventado nas longas-metragens de grande êxito dos anos 1990), constitui, segundo Ruth Klüger, uma infantilização e menorização do extermínio dos judeus, um fenómeno que se iniciara, portanto, ainda na década de 1950, e que tem, do lado ocidental, um equivalente hoje incontestado na memória cosmopolita do Holocausto: Anne Frank (*cf.* Alexander, 2004: 204). *Gebranntes Kind sucht das Feuer* (“Criança queimada procura o fogo”), de

---

<sup>258</sup> „Wie kann einer, der in Auschwitz war, so reden? Fragte der Deutsche. Ich hake ein, bemerke, vielleicht härter als nötig, was erwarte man denn, Auschwitz sei keine Lehranstalt für irgend etwas gewesen und schon gar nichts Gutes, und ausgerechnet sittliche Läuterung erwarte er?”

Cordelia Edvardson,<sup>259</sup> refere de forma pouco elogiosa a adolescente que escrevia cartas à amiga Kitty, nomeadamente na terceira e última parte, quando a criança protagonista do romance protesta, “cheia de ódio”, contra o fenómeno à volta do diário de Anne Frank por permitir ao “mundo viver uma catarse por um preço demasiado baixo – e para que atrizes jovens e bonitas recebessem um papel conveniente que as colocasse num filme ou numa peça de teatro” (Edvardson, 2010: 111).<sup>260</sup>

Ilse Losa, auscultando o potencial mnemónico e político destes fenómenos na sua época, contribuiu para que eles se estendessem a Portugal, em particular o caso de Anne Frank, que diverge esteticamente da lógica literária que a própria aplicava na sua escrita, mas que surgia num momento histórico em que qualquer memória do Holocausto era indiscutível fonte de conhecimento e de atualidade, que possibilitava o que mais lhe interessava: a circulação de informação sobre o tema. Não só se publica o *Diário de Anne Frank* com tradução sua em Portugal em 1955, como, tal como protestava a figura autoficcional de Edvardson, também no país uma pequena e bela atriz terá oportunidade de encarnar o papel de Anne Frank, num espetáculo de sucesso e caucionado pelo Estado Novo.

#### 2.2.4 Anne Frank entre Bergen-Belsen e Angola

Aquando da estreia em Lisboa da peça de teatro baseada no *Diário de Anne Frank*, em 1958, Jorge de Sena admitia, numa crítica publicada na imprensa, a honra de “ter contribuído para que [este] fosse publicado em Portugal” (Sena, 1988: 208). Sena referia-se à aquisição dos direitos de tradução e publicação do relato no seu país, que viera a público com tradução de Ilse Losa em 1955. Descreve-o da seguinte maneira:

[...] o *Diário de Anne Frank* é o que a miséria moral do nosso mundo, dessas décadas terríveis que ainda atravessamos, suscitou de mais puro e menos convencional como *Imitação do Homem*. Com efeito, assim como a *Imitação do Cristo* foi durante séculos (e ainda o pode ser) um guia de espiritualidade, um anseio de desencarnação da dignidade humana ferida no convívio da sua solidão mundanal, assim aquele *Diário* pode ser visto como um regresso, uma reencarnação dessa mesma dignidade, através de uma jovem de olhos postos na vida e privada dela, pela reclusão e pela morte iminente sempre. É uma *educação*, uma redescoberta da humanidade, a refazer-se da e na sua própria destituição total. (*idem*, 208-209)

---

<sup>259</sup> *Bränt barn söker sig till elden* é o título original em língua sueca. A tradução alemã ganhou em 1986 o prémio literário Irmãos Scholl (*Geschwister-Scholl-Preis*). O título remete ao provérbio „Gebranntes Kind scheut das Feuer” (“Criança queimada evita o fogo”), traduzível para língua portuguesa como “gato escaldado de água fria tem medo”.

<sup>260</sup> “Durch die rührenden Briefe an «Kitty» erhielt die Welt ihre Katharsis zu einem allzu billigen Preis – und hübsche junge Schauspielerinnen bekamen eine dankbare Rolle, die sie im Film und im Theater spielen konnten, [dachte sie haßerfüllt]“.



A analogia com a *Imitação de Cristo* de Tomás de Kempis (1380-1471) é curiosa, reconhecendo no *Diário de Anne Frank* um chamamento e um guia para a espiritualidade, de uso e manejo simples e de índole religiosa, como era a *Imitação* desde a sua aparição no século XV. Já aqui analisámos obras de Jorge de Sena em que o Holocausto surge como pano de fundo. Em correspondência com Ilse Losa, que tem reservas quanto a assinar uma tradução de um texto cuja língua de partida não é o alemão, Sena refere que desconhecia ser o holandês a língua original do Diário, mas nota que “é evidente que a Ilse foi a escolhida, independentemente da língua alemã, pelas duas razões que aponta: o facto de, por ser judia, poder explicar melhor que ninguém o drama da Anne, e por ser a pessoa que, entre nós, sempre falou desse caso excepcional” (*apud* Marques, 2018: 150). O *Diário de Anne Frank* torna-se na obra emblemática sobre o Holocausto durante a década de 1950, obtendo popularidade em todo o mundo ocidental sobretudo a partir de uma produção teatral da Broadway em 1955, adaptada da tradução do *Diário* para língua inglesa em 1952. O *Diário* acompanha os dias ocorridos desde o seu esconderijo familiar em julho de 1942 em Amesterdão, até 1944, quando a família é denunciada, presa e deportada. Anne morreria de tifo em Bergen-Belsen, em março de 1945, pouco tempo antes da libertação pelas forças americanas. O *Diário* sobrevive através do pai, Otto Frank, que o publica pela primeira vez na Holanda em 1947. É, contudo, através da peça da Broadway que a sua história se torna globalmente conhecida, sobretudo pelas versões que em cada país o espetáculo conheceu, mas também pela adaptação cinematográfica de 1959, a partir do roteiro do espetáculo, com realização de George Stevens e vencedor de três óscares da Academia naquele ano.

O roteiro do espetáculo e do filme é do casal com carreira de sucesso em Hollywood Albert Hackett e Francis Goodrich-Hackett, e o primeiro estreia em 1958 em Lisboa, no Teatro Nacional Popular, merecendo extensos elogios de Jorge de Sena:

O Teatro Nacional Popular, depois de uma época, a transacta, dedicada a exibições de salsifré quais foram uma «noite de reis» e «um serão nas laranjeiras», parece ter optado pela autêntica dignidade e pôs em cena a peça de Goodrich e Hackett, em duas partes e dez quadros, com uma segurança e uma seriedade impecáveis. A direcção de Francisco Ribeiro exerceu-se na encenação de Garson Kanin, no cenário estudado por Boris Aronson e até nos efeitos de som nova-iorquinos. É, de resto, ao que suponho, o que se fez em todas as grandes criações mundiais da peça [...]. (Sena, 1988: 209)

A receção deste espetáculo foi, já à época, diversificada. No caso da sua estreia na Alemanha, por exemplo, a ausência de uma clara identificação dos judeus como grupo central do projeto de perseguição nazi, e a sua intenção de universalizar a história de forma a ser apropriada como exemplo por

espectadores das mais diferentes proveniências – como a comparação com a *Imitação de Cristo* comprova, no caso de Sena –, foi de grande conveniência para a narrativa de uma ‘hora zero’, isto é, de uma renovação do país, de forma a reverter a imagem da fossa de assassinos de que escrevia Enzensberger, e que já subjazia ao discurso inaugural do chanceler Konrad Adenauer em 1949 (cf. Levy & Sznajder, 2006: 75).<sup>261</sup>

O público, alemão ou outro, era chamado a uma ‘catarse barata’, como escreveria Cordelia Edvardson, ao não ser exposto à morte atroz de Anne Frank, antes assistindo a um final moralmente benigno, nas célebres palavras retiradas do *Diário*, também transcritas por Jorge de Sena ao encerrar o seu texto crítico sobre a peça:

[...] só uma frase célebre – a da crença na bondade humana – continuará a soar em meus ouvidos como a versão inglesa a deus: «I still believe that people are really good at heart», que Ilse Losa, trabalhando sobre o original holandês, e a versão alemã do *Diário* traduziu: “Creio no que há de bom no homem”. (Sena, 1988: 210)

Ao contactarmos com os contos anteriormente analisados do autor, escritos não muito tempo depois mas após a expulsão forçada para o Brasil, esta visão otimista face ao ser humano soa-nos discrepante. Este aspeto prende-se com a vontade de comunicar a influência que o próprio teve no sucesso do *Diário* no país, que, indiretamente, conduziu ao sucesso da versão dramatúrgica. Na verdade, a frase sublinhada por Sena é colocada no espetáculo teatral fora do seu contexto original, em que Anne Frank a repete para si própria de forma a manter o ânimo em momentos de maior desespero. No roteiro de Goodrich e Hackett, a frase fecha o último ato, desencadeando na audiência o efeito catártico de uma recuperação dos desastres de guerra a partir de um humanismo universalista. O pós-guerra pedia um otimismo que permitisse recomeçar a vida em sociedade e uma narrativa melodramática de Anne Frank – não por acaso na década cimeira dos melodramas no cinema americano –, sem referências a Bergen-Belsen e Auschwitz, suscetíveis de ferir sensibilidades, continha todos os ingredientes de uma história conveniente às audiências e à geopolítica da época:

At the end of World War II, Anne Frank did not yet personify the murder of the European Jews. At that time, there was an overall lack of awareness of the extent to which anti-Semitism had fuelled Nazi crimes, and

---

<sup>261</sup> Na Alemanha de Adenauer da reportagem de João Falcato há um capítulo dedicado precisamente ao espetáculo *Diário de Anne Frank*, a que “o naufrago” garantia ter assistido em Berlim e sobre o qual referia ser “indispensável para nos lembrar um passado que estamos a esquecer demasiado rapidamente” (Falcato, 1957: 264). Contradizendo os capítulos anteriores, desculpabilizantes da Alemanha, reproduzia aqui uma frase que já encontráramos no poema *Dachau* de Mário-Henrique Leiria, uma nova demonstração da falta de coesão daquela reportagem. No entanto, há que salientar que apenas ali utiliza os termos “campos de concentração” e “campo para extermínio”, provavelmente pela sua aparição em conjunto com o caso popular de Anne Frank, cujo destino era sobejamente conhecido.

her diary was pushed to the wayside. [...] World War II was not recognized as a specifically Jewish experience, and the victims were categorized by their political rather than ethnic and religious orientation. The Americans universalized the liberation to highlight the triumph of good over evil. This frame of reference was adopted during the Cold War to confirm the superiority of democracy over totalitarianism, or, again, of good over evil. (Levy & Sznajder, 2006: 60)

Este fenómeno ultrapassava as fronteiras americanas e Portugal não constituiu uma exceção. O espetáculo estreia em Lisboa, no Teatro da Trindade, com as prestações de atores portugueses que Sena elenca, destacando entre estes a escolha do encenador para a pequena Anne Frank:

Se não direi que Ribeirinho conseguiu encontrar e suscitar em Maria Armanda uma Anne Frank ideal, o que seria difícilimo e não sei se mesmo possível, a verdade é que essa rapariga evidencia dotes notáveis de actriz inteligente e sensível, de quem muito haverá a esperar, se esta interpretação, ao pisar que eu saiba pela primeira vez os palcos, a não deformar para o futuro. (Sena, 1988: 209)

De facto, não seria a ainda jovem Maria Armanda (Saint-Maurice Esteves) quem viria a atingir o estrelato nas artes cénicas, mas as suas duas filhas, Maria e Inês de Medeiros. No programa informativo que a recém-nascida RTP (1956) passava no final do ano de 1958,<sup>262</sup> destacam-se alguns momentos da peça, com uma Anne Frank sorridente, de estrela amarela ao peito, no cenário utilizado na época. Trata-se da secção “Jornal de Actualidades”, onde o SNI reproduzia o que de mais importante entendia dever ser dado a conhecer aos portugueses que já tinham um televisor em casa. A estreia fulgurosa de *O Diário de Anne Frank* no Teatro Nacional surge entre as notícias daquele protótipo do Telejornal: uma apresentação turística da aldeia de Monsaraz, “conquistada por D. Afonso Henriques aos Mouros em 1167”, como informa a *voz-off*, precede o noticiário *tout court* sobre a abertura do ano letivo na Escola Naval, na qual se mostra o juramento da bandeira feito sob supervisão do recém-empossado Presidente da República Américo Tomás; as cheias no Ribatejo haviam sido solucionadas com as “medidas de emergência logo tomadas”; e a iluminação de Natal e o célebre “Natal dos Hospitais” haviam sido captados pela RTP, “fixando momentos extraordinários de ternura”. É antes da secção de desporto que a estreia da peça *O Diário de Anne Frank* é referida, com imagens dos cartazes e néones exteriores ao Teatro da Trindade e dos atores em ação no palco, enquanto se ouve a mesma voz informar sobre o apoio do SNI a este Teatro, no qual se podia ver agora um “espetáculo rodeado de grande expectativa, [um] êxito que conquistou unânimes aplausos”. O locutor fala de um “invulgar interesse da peça” deixando entrever que esta fora esperada e bem recebida pelo público lisboeta.

---

<sup>262</sup> <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=8494&type=Video> [consultado em 12.07.21]

Torna-se evidente que um espetáculo sobre Anne Frank, com a sua carga universalizante e sem referência aos campos de extermínio, colmatada com uma mensagem de geral apreciação humanista, não seria proibida pela censura, sobretudo quando envolta num contexto de popularidade internacional. De facto, enquanto que os intelectuais associados ao Partido Comunista utilizavam a narrativa universalizante marxista proveniente da guerra, esta nova mensagem redentora da experiência concentracionária apontava a um sentimentalismo consumista mais confortável para as “continuidades conservadoras” dos anos 50 (cf. Clara, 2019b). Na Alemanha, Theodor W. Adorno reprovava as boas intenções deste sucesso, antes o incluindo na sua conceptualização da indústria cultural, e dando exemplos deveras pragmáticos, como o de uma espectadora que se teria queixado, no final do espetáculo, de que deveriam pelo menos ter deixado a rapariga sobreviver (Adorno *apud* Kramer, 2015: 114).

O risco deste tipo de banalização valeria a pena, assim o entenderia Ilse Losa, sobretudo num país como Portugal, nos anos 1950 ainda tranquilamente dominado pela política aparentemente eterna do Estado Novo.<sup>263</sup> Assim, traduziu também *Anne Frank. Spur eines Kindes*, uma reportagem de Ernst Schnabel (1913-1986), biógrafo da adolescente, a quem foi atribuído em 1957 o *Fontane-Preis*, prémio literário da *Großer Kunstpreis* de Berlim. A reportagem recolhe 42 testemunhos de pessoas próximas de Anne Frank que visitam o local da sua morte relatando a Schnabel o que dela recordam. Losa fixa o título português “No rasto de Anne Frank” e o livro é publicado em 1959 pela editora Livros do Brasil. A obra manifesta já laivos de um voyeurismo usual na literatura hodierna sobre o Holocausto: “Um dia vi a Anne atrás do arame farpado do outro lado da estrada” (Schnabel, 1987: 203). O único exemplo mediático dos anos 1950 é hoje o paradigma do testemunho literário do Holocausto na literatura comercial, o que não significa que, à época, não existindo um grande número de referências, esta não fosse igualmente instrumentalizada para os diversos funcionalismos políticos do Holocausto. Assim o comprova Jorge de Sena, que não estaria certamente impressionado com as valências literárias do *Diário de Anne Frank*, mas com o seu potencial político e humanista.

Em dezembro de 1957, surge na *Vértice* (vol. XVII, dezembro 1959, nº171, pp. 678-681) um poema em três partes intitulado “Poema para Ana Frank”, por António Rebordão Navarro, um dos

---

<sup>263</sup> Como refere Ana Isabel Marques (2009: 173), “[n]o processo de transferência para o contexto português, as obras [traduzidas por Ilse Losa] ganham [...] novos enfoques interpretativos, na medida em que nelas se põem em evidência sobretudo os aspectos que vão ao encontro das grandes questões e problemas internos. A tradução revelou-se assim, nesta medida, um poderoso meio de verbalização das mensagens queurgia fazer soar no contexto nacional, a coberto de obras e de autores estrangeiros que não tematizavam directamente a realidade do Estado Novo, e que, por esta razão, mais facilmente poderiam iludir os crivos da censura”.

coeditores da *Notícias do Bloqueio*, onde publicou também alguns dos seus poemas interventivos, como “Estacionamento Proibido”, exemplo cabal da “poesia resistente” daquela revista:

Circulem, senhores, circulem,  
não parem junto aos mortos,  
não estacionem no silêncio,  
não se detenham ante o sangue.  
Circulem, senhores, circulem.  
Não interrompam o tráfico,  
não deixem de cumprir ordens,  
não deixem de ser neutros  
e desapiedados.  
Circulem, senhores, circulem.  
Há muita gente que tem horas,  
há muita gente que tem pressa,  
há muita gente que deve esquecer.  
Circulem, senhores, circulem.  
Façam de conta,  
fechem os olhos,  
tapem os ouvidos.  
Circulem, senhores, circulem.  
Deviam já estar habituados,  
deviam não ter lágrimas,  
nem espanto, nem irmãos.  
Circulem, senhores, circulem.

(*Notícias do Bloqueio*, fasc. 3, dezembro 1957, p. 57)

O sujeito lírico exorta, sarcasticamente, à continuidade, ao desbloqueio, mas em modo inerte, desumano, desprovido de empatia, de salvaguarda da recordação daqueles que foram e são vítimas. Descreve o *modus operandi* político que entendia ser o da época, determinado a avançar pela amnésia estratégica. Pela mesma altura, surge a sua ode a Anne Frank, num marco político semelhante:

1  
Doze anos depois da tua morte,  
doze anos marcados dia a dia  
com sombras de ódio e trágicas bandeiras,

doze anos dominados pelo medo, a angústia e o silêncio,  
encontro-te perfeita como eras,  
humana como eras,  
desgraçada e sublime  
sobre qualquer solo à força subjugado.  
Ana, Ana Frank, quero dizer que não morreste,  
que tua morte jovem como um lírio  
não pode fazer nada,  
encontrei-te uma noite,  
esta manhã te encontro,  
quero dizer que Ana Frank  
é uma árvore,  
um rio,  
um claro punhal sobre o peito do ódio.  
quero dizer que Ana Frank  
não pode morrer aos 15 anos,  
quero dizer que o sol a esperava  
depois de estar dois anos encerrada  
com o medo e um diário.  
Quero dizer que Ana,  
Pequena judia perseguida  
Não pode morrer com seus algozes,  
Que a terra que a cobre  
Não pode resistir a tanta jovem dor.  
Ana, não é muito  
que o esquecimento cubra os teus perseguidores. É preciso lembrá-los  
para que mais no fundo  
do esterco e da sombra  
seus corpos apodreçam  
e o pó dos seus cadáveres  
se desfaça a muitas braças de profundidade  
para que nem os ventos  
se conspirquem, levando-o.  
Ana, eu te digo,  
que nada conseguiram,

que ninguém poderá  
calar teu sangue novo e quente, que ninguém poderá  
tirar teu nome dos nossos corações.  
Ana, é preciso que todos  
te sintam viva – incumprindo corpo  
gerado só na angústia – a Paz  
não é ainda o jardim que sonhavas,  
e teu exemplo serve  
para a futura entrada  
do mundo que tu querias,  
do aberto mundo.  
Ana, vive e respira,  
Ana, és tão necessária  
como o sol,  
como o beijo,  
como o Amor,  
o Amor,  
o Amor.

(*Vértice*, nº171, pp. 678-679)

Anne Frank é lida por Rebordão Navarro como uma heroína apropriável pelo discurso tradicional da Resistência durante a guerra. De facto, o seu diário não apresenta evidências de uma demarcação política, esta é adicionada pela sua leitura “doze anos depois”, e Anne, pela jovialidade e inocência, transformada em mártir para a qual o trabalho de resistência operado em poemas deste tipo serve como redenção. É necessário, sobretudo, “lembrar os algozes”, aqueles que a perseguiram, tornando mais justa a sua morte precoce e a coexistência do seu cadáver no mesmo solo que o dos criminosos. Para essa vingança através do combate ao esquecimento – entenda-se, pela luta no presente pelo exemplo de Anne Frank – servirão os resistentes atuais, universais tanto quanto o são os cristãos que igualmente espalham a palavra de Cristo, se tomarmos a analogia estabelecida por Jorge de Sena, e como, de resto, sustenta a lógica anafórica da parte seguinte do poema:

2  
Enquanto houver alguém  
na América,  
na Europa,

na Ásia,  
na Oceânia,  
enquanto houver alguém  
a norte ou sul,  
em qualquer ponto  
em que seja custoso respirar,  
onde a Paz e o Amor  
nada mais sejam  
que palavras temidas,  
que palavras  
a medo balbuciadas,  
onde haja seres  
igualados aos ratos  
e viver seja crime  
altamente punido.  
Enquanto houver  
O medo que riscou  
horas que deviam ser  
sol, alegria e canto,  
as horas que Ana Frank  
com sangue, lágrimas  
e um ingênuo sorriso de criança  
deixou no seu diário.  
Enquanto houver  
o ódio sobre o mundo,  
Ana Frank está viva,  
Ana Frank solta,  
todas as noites sonha  
com terríveis S.S.  
todas as noites vêm  
buscá-la e conduzi-la  
aos tenebrosos campos.  
Enquanto houver um homem condenado à violência,  
enquanto houver peitos  
destinados às balas,



é preciso trazer no coração  
esta amarga legenda:  
Aqui, foi Ana Frank vítima do ódio.

(*ibidem*)

O “homem condenado à violência” é a continuidade de Anne Frank, porque o ódio é o fundamento das situações de injustiça que se mantêm. A identificação com o papel político de resistência e recordação das vítimas que caíram às mãos de regimes violentos torna-se clara na parte final da composição, culminando, coerentemente, num retumbante pronome plural:

3  
Onde uma flor cresce,  
onde uma palavra se faz carne,  
onde um raio de luz se continua,  
onde umas mãos se dão,  
onde um beijo é bandeira,  
onde um hino se canta,  
onde o Amor é Pátria,  
onde os céus e as árvores,  
os pássaros e os homens  
se transformam,  
aí está viva e pura,  
Ana Frank, aí estaremos nós.

(*ibidem*)

Estas cartas são endereçadas a Anne Frank enquanto ícone da época em que são redigidas, demonstrando “o interesse documental e acusador dos poemas de António Rebordão Navarro” (Padrão, 1990: 12), isto é, documentando uma heroína útil do final da década de 1950, para assim denunciar as injustiças ainda não terminadas de que os intelectuais perseguidos também já foram vítimas.

Com a estreia do filme *Diário de Anne Frank*, de George Stevens, um êxito de bilheteira com ressonância abrangente em 1959, a *Vértice* publica uma separata, com o poema ali publicado cerca de ano e meio antes como que recuperando a sua relevância. Na *Seara Nova*, uma nota sobre esta publicação destacava que “[o] poema, simples e convincente, afirma a permanência de Anne Frank no

coração dos homens e dos poetas que, como António Rebordão Navarro, lutam para que certas palavras como inocência, graça, confiança, esperança ainda possam escrever no mundo de hoje” (*Seara Nova*, nº 1363, maio 1959, p. 168). No mesmo número desta *Seara Nova*, mas sem ligação visível com Anne Frank ou com os judeus, uma outra nota dava conta de que no “local do antigo campo de concentração de Auschwitz, onde foram exterminados 4 milhões de pessoas, cidadãos de 23 países, vai erguer-se um monumento evocativo da trágica repressão nazi” (*idem*, p. 173). Na secção de cinema de um número mais adiante, porém, uma pequena resenha à estreia da versão filmica do *Diário*, ressaltava que

Anne Frank teve o condão de despertar grandiosos sentimentos, mas (ó adoráveis crianças!) também o de provocar convencionais piedades burguesas. [...] A história que do diário se pode extrair, já é banal. O seu grande interesse é constituir um lúcido, apaixonante e belo ponto de vista de uma criança pré-adolescente. Esse ponto de vista desaparece completamente na pretensa objectivação da história do cativo de Anne, história onde nem sequer se consegue (o teatro não foi capaz e o cinema também não) encontrar uma forma de discurso na primeira pessoa, mesmo sem recurso ao estafado processo de «flash-back» [sic]”. (*Seara Nova*, nº 1370, dezembro 1959, p. 394)

Esta crítica aponta já para dois aspetos essenciais na receção do fenómeno Anne Frank, um de origem estética e outro de carácter historicista. Por um lado, questiona-se a melhor forma de representar o drama das vítimas do Holocausto: o *Diário de Anne Frank*, imbuído pelas características do género epistolar pela primazia do testemunho na primeira pessoa, é pervertido nas adaptações à cena e à película por uma narrativa convencional, de forma a apelar às “piedades burguesas”. Por outro lado, Anne Frank é ainda interpretada segundo um enquadramento puramente bélico, como se a sua história de “cativo” fosse mais um percurso casual na história da guerra. A nota sobre o filme termina até propondo que a manutenção do testemunho na primeira pessoa teria dado melhores resultados à luz do que tinha sido feito em filmes como *Fugiu um condenado à morte*,<sup>264</sup> portanto não destrinchando a experiência da vítima judaica da de um condenado político encarcerado durante aquela guerra.

Por todas estas razões, a transformação de Anne Frank num símbolo de luta internacional pela justiça não será unânime. Nesta altura, não só pela popularidade desta figura, como pelo progressivo conhecimento dos crimes nazis – incontornável a partir da detenção de Adolf Eichmann em maio de 1960 –, o extermínio dos judeus torna-se também inescapável no espaço público de uma forma até aí inédita. O impacto potencialmente negativo deste diário da adolescente judia e suas adaptações teatral

---

<sup>264</sup> O filme de 1956 realizado por Robert Bresson, a que já nos referimos no cap. 2.1.2, a propósito de Alves Redol.

e cinematográfica é evidente numa composição de 1961 de António Gedeão, de título *Anti-Anne Frank*. O que há no nome deste poema?

Uma provocação, decerto. Mas a sua génese histórica é muito objetiva: o início dos enfrentamentos bélicos em janeiro de 1961 em Angola. Rómulo de Carvalho (1906-1997), médico, especialista em Ciências Físico-Químicas, área identificável nas temáticas das suas composições líricas, é uma voz tardia e singular na poesia da década de 1950. Jorge de Sena, seu ex-aluno e leitor atento aquando da publicação de *Movimento Perpétuo*, em 1956, primeira incursão de Rómulo de Carvalho na poesia, salienta precisamente a sua maturidade quando começa a publicar sob o pseudónimo literário.<sup>265</sup> O “esboço de análise objetiva” que elabora no ano de 1964, após as publicações de *Movimento Perpétuo* (1956), *Teatro do Mundo* (1958) e *Máquina de Fogo* (1961), é coerentemente científico, e, convidado por Gedeão para prefaciar a sua obra completa, aproveita para aplicar “a mesma metodologia que aplicara à poesia de Camões e de Bernardim [Ribeiro]”, como notava Gedeão em nota à publicação da correspondência entre ambos (Gedeão, 2004: 309). Para Sena, a lírica de Gedeão permitia identificar a desafortunada “cisão entre uma cultura literária que se pretende largamente humanística e é apenas uma forma organizada de ignorância do mundo em que vivemos, e uma cultura científica que não sabe sequer da existência dos valores estéticos que dão humano sentido à vida” (Sena, 2004: 45). Sena adverte os “literatos mais virginais” (*idem*, 46) de que utilizará números e percentagens na abordagem à poesia de Gedeão, e fá-lo, de facto, apresentando tabelas matemáticas com o número de versos, de poemas e o *ratio* entre eles em cada uma das obras, assim como as cálculos aritméticos e estatísticos relativos à extensão dos poemas e das antologias. A linguagem especializada de ordem científica nos poemas de Gedeão, era, ainda na análise de Sena, diminuta, conquanto uma novidade de monta na poesia portuguesa contemporânea. Um dos escassos exemplos em que o vocabulário técnico-científico “constitui a própria matéria da poesia” (*idem*, 61) é o célebre poema antirracista *Lágrima de Preta*, censurado na edição original, de 1961, por razões históricas evidentes:

---

<sup>265</sup> “Na data em que surgiu como poeta, já não era um jovem quem se estreava, nem uma figura desconhecida, ainda que com outro nome (o seu), no panorama da cultura portuguesa, onde se distinguia como divulgador e historiador da Ciência. Aqueles livros de um homem que rondava, ao lançar-se na triste aventura de publicar poemas, os cinquenta anos colocaram-no logo entre os melhores nomes da poesia portuguesa contemporânea, pela originalidade e pela segurança artística, e geraram um movimento de simpatia e de admiração, que não é costume formar-se assim em torno de uma estreia, ou de uma obra realizada de público em tão poucos anos”. (Sena, 2004: 43)

Encontrei uma preta  
Que estava a chorar,  
pedi-lhe uma lágrima  
para a analisar.

Recolhi a lágrima  
com todo o cuidado  
num tubo de ensaio  
bem esterilizado.

[...]

Nem sinais de negro,  
Nem vestígios de ódio.  
Água (quase tudo)  
e cloreto de sódio.

(Gedeão, 2006: 163-164)

O poema seria musicado numa canção de intervenção por Adriano Correia de Oliveira (1942-1982) em 1970, destacando o seu potencial antifascista e antecipatório da revolução prestes a chegar. Por outro lado, permite apreender a *inteligibilidade* desta composição, como destacava João Gaspar Simões na crítica à publicação em 1961, não em modo de elogio, mas de desaprovação perante o carácter “populista” deste livro comparativamente aos anteriores:

Onde ele é inteligível é onde ele é menos *poeta* [...] Se em verdade quisermos dizer onde é a poesia de António Gedeão mais do nosso agrado, não teremos remédio senão voltarmo-nos para aquelas das suas composições onde são mais subtis os sentimentos glosados e menos inteligíveis as emoções criadas. (Simões, 1999: 409)

Conhecemos bastante por ora a filosofia literária perfilhada pelo crítico, avessa a referentes excessivamente centrados no momento histórico da redação dos textos em que surgem e desprovidos de potencial identificativo para o leitor vindouro. *Anti-Anne Frank* seria, por todas estas razões, uma das composições “populistas” (*ibidem*), que empobreciam o legado de Gedeão, na perspetiva de Gaspar Simões:

Esta criança esquelética,  
de riso obscuro e olhares alucinados,  
nunca apertou nas mãos a fria face pálida,

nunca sentiu, na escada, as botas dos soldados,  
nunca enxugou as lágrimas que aniquilam e esgotam,  
nunca empalideceu com o metralhar de um tanque,  
nem rastejou num sótão,  
nem se chama Anne Frank.

Nunca escreveu diário nem nunca foi à escola,  
nem despertou o amor dos editores piedosos.  
Nunca estendeu as mãos em transes dolorosos  
a não ser nos primores da técnica da esmola.

Batem-lhe, pisam-na, insultam-na, sem que ninguém se importe.  
E ela, raivosa e pálida,  
morde, estrebucha, cospe, odeia até à morte.

Pobre criança esquelética!  
Até no sofrimento é preciso ter sorte.

(Gedeão, 2004: 172-173)

É populista, de facto, o argumento anti-Anne Frank – que teve “sorte” no sofrimento? A segunda estrofe oferece pistas para aquilo que está verdadeiramente em causa para o poeta: o comércio editorial, o sensacionalismo, o enfoque emocional numa vítima concreta do passado não sublinha necessariamente as lutas obrigatórias do presente, antes as oblitera. É a criança esquelética a extensão metonímica de uma pobreza endémica universal? Uma chamada de atenção para a guerra em África que ali se desenhava? Uma crítica à mobilização ‘em força’ para Angola quando os problemas na metrópole se iniciavam precocemente na inexistência de condições básicas para um desenvolvimento infantil condizente com a grandeza apregoada pelo império português?

Jorge de Sena destaca os “falsos começos” da poesia de Gedeão, em que um tema identificado na “coerência superficial” do poema, comum na “poesia programática”, deve ser verificado pela crítica, de modo a que não se tome “ingenuamente a nuvem por Juno” (Sena, 2004: 63 ss.). Trata-se menos de uma vontade de propor uma explicação geral para a ligação entre literatura e política em Gedeão, do que questionar a crítica literária portuguesa, cheia de um “pretensão cientismo literário” (*idem*, 64). De qualquer modo, não nos parece haver dúvidas de que Anne Frank se incluía, passados alguns anos da

sua publicação em Portugal – iniciada pelo próprio Sena –, na crítica aos “mártires oportunisticamente sacrificados” que perpassa o julgamento que este faz da tensão entre o labor do poeta socialmente consciente, que não é automaticamente igual à do poeta cuja lucidez remonta apenas à propaganda política (*idem*, 67).

Sena advoga que este aspeto “não aparece claramente na poesia de António Gedeão” (*ibidem*), o que não se confirma nas duas composições aqui referidas – *Lágrima de Preta* e *Anti-Anne Frank* –, demonstrando que a pretensão política do crítico, instigada a demonstrar o não-alinhamento de Gedeão com a poesia “programática”, é questionável ao analisarem-se determinadas composições de *Máquina de Fogo*. De qualquer modo, Gaspar Simões também parece não ter acertado na qualificação de ‘populista’ de um poema como *Anti-Anne Frank*, se regressarmos à crítica anteriormente referida por parte da literatura de sobreviventes, que, várias décadas depois, recusam uma menorização do drama através de uma figura infantojuvenil explorada de modo *kitsch* e sentimental, e instrumentalizada enquanto veículo primário na exposição das crianças e jovens ao tema do Holocausto (*cf.* Levy & Sznajder, 2006: 59). A temática afluída no poema de Gedeão torna-o pertinente face ao desenvolvimento de uma industrialização do mercado artístico sobre o Holocausto, ganhando, nas décadas seguintes, uma dimensão renovada e a sua crítica uma intemporalidade não antecipadas por Gaspar Simões.

Um último aspeto deve ser ainda invocado relativamente ao fenómeno Anne Frank. Os indícios aqui expostos da sua popularidade anunciam a entrada numa fase de receção do Holocausto que a literatura sobre a construção da sua memória cristaliza no ano de 1961 com o julgamento de Eichmann, mas que de facto se inicia de forma progressiva antes com exemplos como este. Nos finais da década de 1950, dito de forma simples, não apenas os intelectuais, mas qualquer pessoa com hábitos culturais começa a ter uma ideia concreta sobre aquilo que significava falar dos campos de concentração alemães (*cf.* Gordon, 2012: 109 ss.). O conjunto lexical de termos como “campos de extermínio”, “fornos crematórios” ou “Auschwitz” entra em força no discurso intelectual e em vários meandros da cultura, rapidamente dando azo também a “clichés, tropos preguiçosos e metáforas mortas” (*idem*, 111). A opinião é do investigador Robert Gordon, cuja obra incide sobre a receção italiana do Holocausto, mas parece-nos coincidir com os dados que aqui recolhemos, ainda que Portugal vivesse em 1960 numa ditadura com as mais altas taxas de analfabetismo da Europa (*cf.* Pinto, 2015: 19). Não obstante, as circunstâncias políticas de um país periférico embrenhado numa guerra colonial parecem-nos não permitir uma generalização como aquela feita pelo historiador Saul Friedländer quando refere nas suas

mais recentes reflexões sobre o nazismo, a propósito do sucesso da série de televisão americana *Holocaust* (1978), que

[d]esde o final da guerra, certos acontecimentos importantes deveriam ter recordado à opinião ocidental aquilo que se passara. Em primeiro lugar, houve o processo dos principais criminosos de guerra, em Nuremberga, ao qual se seguiu, também em Nuremberga, o processo contra determinados nazis; depois (cerca de dez anos mais tarde, é verdade) houve o processo de Ulm, na Alemanha, contra o *Einsatzgruppe* Tilsit (1958), posteriormente o processo de Eichmann, em Jerusalém (1961), ao qual se seguiram processos de Auschwitz em Frankfurt (1963-1966). O assunto parecia ser conhecido por todos, pois os jornais falavam constantemente dele, quando dos julgamentos. [...] Mas o grande público não se interessava pelo tema. Ainda que soubesse. Porque o grande público sabia. Encontrávamo-nos nessa situação muito paradoxal em que muitas pessoas sabiam, mas, ao mesmo tempo, preferiam não saber. Tudo se passa como se Hollywood tivesse sabido despertar e animar um saber escondido... (Friedländer, 2017: 54-56)

Ainda que estejamos cronologicamente no final da década de 1950, efetivamente confirma-se que o público que frequentava o teatro e o cinema em Portugal sabia do Holocausto, nos termos da adaptação americana de Anne Frank ou do seu *Diário*. Simultaneamente, já figurava na capa de *O Cavalo Espantado* de Alves Redol, na primeira edição de 1960, uma cruz suástica, remetendo um público habituado a leituras mais populares, ao III Reich e à sua ligação com a perseguição e extermínio dos judeus. Por outro lado, na revista surrealista de curta existência *Pirâmide* (1959-1960, 3 números), de tiragem muito mais reduzida, Carlos Loures, um dos seus coordenadores, publicava no 2º número, em junho de 1959 (p. 23), um poema-colagem consistente na sobreposição de um conjunto de frases em francês e de uma fotografia dos cadáveres empilhados numa vala comum, parte do espólio de imagens colhidas pelos americanos na libertação dos campos em 1945.<sup>266</sup> No entanto, as insuficiências da leitura de Friedländer desta época surgem com a tentativa de encontrar nesta consciência do grande público a visão particularista do fenómeno para a qual a referida série da cadeia de televisão ABC contribuiu largamente, inclusive tornando o vocábulo um termo familiar.

Até aqui, indícios simbólicos sobre o Holocausto apareciam de forma intermitente e indireta ligados aos locais e eventos onde o horror tinha tido lugar, permitindo-nos explorar possíveis ligações

---

<sup>266</sup> "Chaque nuit/ l'échec du demi-dieu sur la route de la Lune/ La sécurité est une question de solidarité/ Voilà ce que vous garantit/ La chanson éternelle/ mais surtout / Il est urgente/ Le massacre des innocents / Télégramme de victoire: / Squelette entier trouvé." [Cada noite / o fracasso do semideus a caminho da Lua / A segurança é uma questão de solidariedade / Aqui está o que lhe garante / A canção eterna / mas sobretudo / É urgente / O massacre dos inocentes / Telegrama da vitória: / Esqueleto inteiro encontrado].

com os referentes do horror relevantes para o contexto nacional português e suas questões políticas e sociais. Cremos ter apresentado inúmeros elementos nesta segunda parte abonatórios desta hipótese, sobretudo no primeiro bloco temático, dedicado ao Holocausto e ao colonialismo, onde demonstrámos as vantagens de se operar uma análise exploratória de ambas as questões, sem as destrinçar conceptualmente de forma absoluta. O nosso questionamento de Anne Frank “entre Bergen-Belsen e Angola” – na senda das reencarnações e apocalipses do segundo bloco – pretende, porém, evidenciar que estes dois eixos não são de forma alguma dissociáveis um do outro. Não num plano histórico, mas no de uma metodologia que possa abrir novas possibilidades de leitura sobre o discurso público existente em Portugal sob as restrições políticas conhecidas.

Daqui em diante, estas “solidariedades multidirecionais” (Rothberg, 2009: 267) tornar-se-ão lentamente mais invisíveis, se não ainda no âmbito cronológico do nosso trabalho, pelo menos a partir da década de 1970, com a autonomização clara dos fenómenos do Holocausto e do colonialismo no discurso histórico. Para já, a viragem para a década de 1960 traz uma nova consciência global sobre o Holocausto, a Segunda Guerra Mundial e o colonialismo, como resume Michael Rothberg:

[b]y the late 1950s and early 1960s two significant changes had taken place: on the one hand, it had become increasingly clear that colonialism as it existed in the late nineteenth and early twentieth century was nearing its end due to worldwide anticolonial movements and the formation of newly independent nations; on the other hand, a more differentiated approach to World War II was emerging in which the previously marginalized massacre of the Jews would assume a central place in narratives of the century and in the consciousness of broad reaches of the public in Europe, the United States, and Israel. (*idem*, 176)

O poema anti-Anne Frank de Gedeão é já uma evidência desta inflexão, ao denotar, na prática, uma desvantagem nesta centralização – não dos judeus, que era evidente, mas de um modo de representação da tragédia a partir de “piedades burguesas” –, desta forma alertando para a forma como se constrói a memória cultural sobre a violência e a injustiça política e social.

Ao ter início a Guerra Colonial, com a entrada dos anos 60 e o advento das suas lutas civis tão diversas das da década anterior, o país entra na derradeira fase do Estado Novo, que se caracterizou por novas e mais arrojadas formas de luta, e de reivindicações partilhadas por franjas diversas da sociedade, em especial de uma juventude politizada num contexto de mudança radical de costumes, de movimentos artísticos e de atores políticos, determinada a acertar contas com o país herdado do pós-guerra. Este



tempo coincidiu com a primeira vaga de publicações historiográficas consistentes sobre a Segunda Guerra Mundial e as suas vítimas, e com a emergência da figura do “sobrevivente do Holocausto” enquanto tal (*idem*, 177), contribuindo para a narrativa de unicidade e especificidade deste genocídio que hoje nos é familiar. Na última parte deste trabalho, interessa-nos auscultar a forma como estes aspetos se alinham com uma leitura intelectual sobre a já longa e aparentemente interminável ditadura portuguesa. É tempo de regressar aos meandros domésticos, onde o Holocausto circula pelo espaço público português de forma mais premente. As viagens completam-se agora em território conhecido e a História – passada e contemporânea – é posta à prova no tribunal.

### 3. *No Tribunal*: o Holocausto em História se transforma (1961-1968)

A cena em tribunal se transforma.

Friedrich Schiller, *Os grous de Íbico*

Em janeiro de 1961, quase um ano depois de agentes da Mossad capturarem Adolf Eichmann (1906-1962) enquanto se dirigia tranquilamente para a sua casa nos subúrbios de Buenos Aires, a *Vértice* (vol. XXI, nº208, p. 73) publicava uma nota sobre os livros mais vendidos no ano que findara: *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), de Jorge Amado; *O Leopardo* [*Il Gattopardo*, 1958], de Giuseppe Tomasi di Lampedusa; e *O Último Justo* [*Le Dernier des Justes*, 1959], de André Schwarz-Bart. O último desta lista recebera o conceituado Prémio Goncourt em 1959, dando uma visibilidade literária ao tema da perseguição e extermínio dos Judeus como até aí nenhuma obra tinha conseguido, mas é, hoje em dia, em comparação com os restantes, largamente ignorado.

André Schwarz-Bart (1928-2006) é muito jovem durante a Segunda Guerra Mundial, mas alista-se na Resistência e é preso em 1943. Consegue evadir-se e alista-se no exército francês, participando nas campanhas dos últimos anos de guerra. De origem judaica, nascido numa família polaca, escreve um romance com traços de epopeia histórica, demonstrando a diacronia da perseguição ao povo judaico até ao sistema concentracionário e de extermínio nazi. O romance ficciona o percurso da família Levy ao longo de um milénio de história, aplicando às fortunas dos seus membros a lenda judaica dos trinta e seis homens justos (*Zaddikim*, em hebraico), ancorada nos segmentos mais místicos da religião judaica. Segundo esta lenda, os trinta e seis justos não correspondem a pessoas concretas, mas a anónimos, cuja função em algum momento da sua vida é justificar o propósito da humanidade aos olhos de Deus. Pelos poderes místicos que possuem, conseguem evitar os desastres enfrentados pelo povo judaico, e posteriormente regressar ao anonimato, desconhecendo, no seu tempo de vida, quem são os restantes trinta e cinco incumbidos da mesma função. A obra de Schwarz-Bart perverte o aspeto do anonimato ao restringir os homens justos a uma família só, e, sobretudo, ao colocar o último justo – Ernie Levy – numa situação de autodestruição num campo de concentração nazi, declarando-se doente durante o processo de seleção dos deportados, de modo a estar junto à amada Golda, e obtendo passe para a morte pelo infame Joseph Mengele:

- Mas eu cá estou doente, mal posso andar, murmurou Ernie em alemão quando, ao chegar a sua vez, o bengalim o carrilou secamente para o pequeno grupo de homens válidos gratificados com uma prorrogação do prazo para conclusão das suas penas.

O Dr. Mengele, médico-chefe do campo de extermínio de Auschwitz, concedeu um breve olhar ao «merda judeu» que acabava de dizer aquelas palavras. (Schwarz-Bart, 1961: 410)

Schwarz-Bart descreve não só em detalhe o processo de seleção e entrada nas câmaras de gás, como ousa ficcionar os últimos momentos e ações prévias ao efeito do Zyklon B, isto é, fazendo a narrativa *entrar* no espaço impossível de testemunhar:

Quando a toalha de gás já tinha cobrido [*sic*] tudo, fez-se no céu negro da câmara de morte um silêncio de cerca de um minuto, cortado apenas pelos fortes ataques de tosse e pelas manifestações dos que estavam já demasiado mergulhados na agonia, para poderem oferecê-la a Deus; mas logo a seguir, primeiro com um murmúrio de regato, depois como uma cascata, torrente irreprimível de majestade, o poema que através do fumo dos incêndios e por cima das fogueiras da história, os Judeus – que havia dois mil anos não usavam espada nem tiveram nunca reinos de missão *nem escravos de cor* –, o velho poema de amor que eles traçavam em letras de sangue na dura crosta terrestre, reboou pela câmara de gás, invadiu-a toda, dominando-lhe o sombrio riso de escárnio abissal: «Schema Israel Adonai Elohenou Adonai Eh'Oth...[...]». (*idem*, 412-413, itálicos nossos)

Detalhes como aquele que destacámos em itálico sustentam a leitura multidirecional empreendida por Michael Rothberg sobre a obra de Schwarz-Bart, concretamente sobre uma entrevista posterior na qual o autor localiza a inspiração para esta obra no contacto que teve com as comunidades de imigrantes caribenhos em Paris em meados da década de 50, e que se tornam mais evidentes em *La Mulâtresse Solitude [A Mulata Solidão]*, de 1972, em particular na associação entre as ruínas do gueto de Varsóvia e uma revolta falhada de escravos nas Caraíbas (*cf.* Rothberg, 2009: 135 ss.). No caso português, já escalpelizámos esta interseção de forma abrangente na parte anterior e seria expectável que, perante a década principal da guerra colonial, esta associação se tornasse mais evidente. A realidade é, porém, multímoda, precisamente porque a perseguição e extermínio dos Judeus se particulariza durante este período, subjugando possíveis associações entre modos de violência política a um imperativo mais imediato, como era, no caso dos opositoristas, o fim da ditadura, e, de forma menos estanque em termos de afiliação, a da comparação entre regimes políticos autoritários.

Ao cruzarem-se sincronicamente dois eventos como a consciência pública dos crimes do Holocausto e o debate sobre o colonialismo, pode ser conveniente destrinçar dois eixos, segundo a taxonomia proposta por Michael Rothberg (2011: 525 ss.) na sua análise da mobilização da memória do Holocausto no contexto do conflito israelo-palestiniano: o da comparação entre vítimas de violência política, em que há equivalência (*equation*) ou diferenciação (*differentiation*); e o do afeto político, em que se manifesta solidariedade (*solidarity*) ou competição (*competition*). A partir desta classificação algo esquemática mas que nos parece produtiva, poder-se-ia dizer que o intelectual opositorista que entra

em contacto com as informações sobre o Holocausto coloca-se a si próprio enquanto perseguido ou enquanto membro contingente de um regime político extemporâneo, utilizando aquele fenómeno predominantemente como metáfora para as circunstâncias políticas anacrónicas ainda vividas em Portugal-metrópole durante a década de 1960, e menos como equivalente a uma questão como a guerra colonial, sobretudo por esta ser um anátema da política censória daquele tempo. O Holocausto surgiria aqui em forma de sacralização, mas simultaneamente como argumento demonstrativo da violência de regimes políticos como aquele ainda vigente em Portugal. Por outro lado, aqueles intelectuais não necessariamente oposicionistas, variando desde a colaboração à indiferença, poderiam igualmente sacralizar o Holocausto, mas relativizando a questão mais diretamente associada ao regime português, como era, a partir de 1961, a guerra contra as forças independentistas em África. Assim, justificariam esta relativização, de forma direta ou mais velada, com uma diferenciação entre violências políticas, por exemplo colocando a violência soviética, suporte militar dos independentismos, ao mesmo nível da violência nazi – como observámos numa intervenção de Jorge de Sena –, ou enaltecendo as atrocidades nazis como sem igual – como veremos em Joaquim Paço d’Arcos –, portanto tornando impossível uma equivalência entre o III Reich e o salazarismo. Assim, e à laia de resumo: a crítica ao colonialismo pela referência ao Holocausto pode juntar os dois fenómenos debaixo de um mesmo modo de implicação intelectual; ou, numa outra modalidade, a aferição dos crimes do Holocausto pode não implicar necessariamente solidariedade com todas as formas de luta contra a violência política. Concretizemos com dados exemplares, iniciando com um olhar sobre o que ocorria em França.

Numa nota prévia à publicação da tradução portuguesa de *O Último Justo* pelas mãos de António Ramos Rosa e Fernando Moreira Ferreira, a *Vértice* referia-se depreciativamente aos envolvidos no *affaire* Schwarz-Bart, desencadeado pelos anacronismos da história judaica naquela obra, em França:

Na verdade, não é só [o escritor francês] Jean Giono que não se interessa por tais assuntos, como seja o extermínio metódico de seis milhões de judeus pelos nazis. Outros igualmente se desinteressam... Felizmente que Schwarz-Bart abordou um tema crucial da história da humanidade e o tratou com garra de invulgar romancista". (*Vértice*, vol. XX, maio 1960, n°200, p. 307)

“O extermínio metódico de seis milhões de judeus pelos nazis” era aqui, contrariamente ao imediato pós-guerra, realçado pela *Vértice*. Um outro *affaire* ocupava pela mesma altura as páginas intelectuais francesas. Na antológica revista de cinema *Cahiers du Cinéma*, o êxito cinematográfico nomeado para o Óscar de melhor filme estrangeiro em 1960, *Kapò*, de Gillo Pontecorvo (1919-2006), era tema de debate entre cinéfilos devido a um *travelling* na cena de suicídio de Terese, prisioneira de um campo de concentração, que em desespero se lança contra o arame farpado eletrificado. Ainda que *O Último Justo*

fosse publicado em Portugal e os seus leitores fossem levados pelo narrador até dentro de uma câmara de gás, filmes cuja narrativa evidenciasse quaisquer associações ao comunismo e expusesse imagens violentas da perseguição aos Judeus eram evidentemente proibidos. Especulemos: no caso de *Kapò*, este seria proibido por mostrar a realidade de um campo de concentração, mas quão “perniciosa” seria igualmente a reflexão sobre estratégias de resistência ao regime fascista?

Com produção italiana e francesa, gravado na Jugoslávia, *Kapò* conta a história de Edith, uma jovem judia italiana que é enviada com a mãe para um campo de concentração. A bela e jovem atriz escolhida é Susan Strasberg, famosa pelo papel de Anne Frank no espetáculo de Goodrich e Hackett na Broadway e que lhe granjeara um Tony Award. Pontecorvo fora membro da Resistência, é judeu e italiano, e estreia-se nas longas-metragens com uma obra que dá ainda primazia à narrativa política sobre a racial nos campos de concentração alemães. Edith sobrevive apenas porque um outro prisioneiro a faz trocar de identidade: passa de judia a prisioneira política ao envergar um uniforme com o triângulo negro de uma prisioneira que morrera, libertando-se assim do amarelo. O caminho de empoderamento que Edith, agora Nicole, percorre dentro do campo de concentração fundamenta-se na estrutura estético-política que já identificámos em *A Barca dos Sete Lemes* de Redol: o fascismo torna o explorado num explorador.<sup>267</sup> Nicole torna-se uma *kapo* obediente, colocando em perigo até a vida de Sacha, um prisioneiro russo por quem se apaixona e com quem planifica a fuga do campo. O plano falhado culmina na sua morte, antes da qual regressa a si própria enquanto Edith e evoca, nos minutos finais e nos braços de Sacha, o canto Shema Yisrael, para que dúvidas não houvesse de que o filme se debruça sobre o “extermínio metódico de seis milhões de judeus pelos nazis”. A personagem de Edith parece convocar o espectador a unir o mítico papel da Resistência com a incontornável especificidade do genocídio dos judeus. Um filme deste género, realizado e divulgado neste tempo, não poderia fugir à sacralização em curso do Holocausto e da sua narrativa trágica (cf. Alexander, 2004), ainda que focasse igualmente a solidariedade com outros tipos de vítimas, em primeiro lugar os políticos, alemães e de várias nacionalidades, que se encontravam contíguos à perseguição e extermínio dos judeus.

No final de *O Último Justo*, também o Kaddish, a oração judaica em memória dos falecidos, é intercalada com os nomes dos campos de concentração e centros de extermínio:

---

<sup>267</sup> Pontecorvo seguirá, como Schwarz-Bart, um percurso de passagem do tema do Holocausto para o colonialismo com os seus filmes seguintes *A Batalha de Argel* (1966) e *Queimada* (1969), este último colocando anacronicamente uma ilha caribenha como colónia portuguesa no século XIX, com referências diretas ao regime salazarista, por exemplo na cena em que indica o “Banco Espírito Santo” como instituição a destruir pela revolução dos subjogados da ilha.

E louvado. Auschwitz. Seja. Maidanek. O Eterno. Treblinka. E louvado. Buchenwald. Seja. Mauthausen. O Eterno, Belzec. E louvado. Sobibor. Seja. Chelmne. O Eterno. Ponary. E louvado. Theresienstadt. Seja. Varsóvia. O Eterno. Vilno. E louvado. Skarzysko. Seja. Bergen-Belsen. O Eterno. Janow. E louvado. Dora. Seja. Neuengamme. O Eterno. Pustkov. E louvado... (Schwarz-Bart, 1961: 414)

Num dos mais pungentes momentos dramaturgicos do século XX português, reencontramos esta estratégia. Trata-se de *O Judeu* (1966), de Bernardo Santareno (1920-1980), cujo percurso interrompido por um hiato produtivo explode com a publicação de uma peça que só veria os palcos depois do 25 de Abril e que é também ela uma obra anacrónica, nos termos do primeiro romance de André Schwarz-Bart: a história de António José da Silva (1705-1739), o dramaturgo português condenado à fogueira pela Inquisição no século XVIII, é o centro de uma parábola evidentemente clarificadora da ditadura portuguesa no século XX. Se Portugal não era a Itália, isto é, sem deportações em massa de judeus e sem colaboração política direta na sua perseguição durante a guerra, fora cenário historicamente da sua expulsão, conversão e perseguição. Assim, também Santareno produz interseções temporais relativas ao destino dos judeus e espelha a lógica da sacralização do Holocausto em conjunto com uma comparação entre vítimas instaurada pelas circunstâncias históricas em que desenvolve a peça: os intelectuais portugueses eram as vítimas atuais de um regime moderno que agia em conformidade simbólica com a de um sistema censório de outrora.

Na abertura do terceiro e derradeiro ato, Lourença, a mãe de António José da Silva, tem um sonho profético no qual se anteveem os crimes nazis no século XX, que, na lógica parabólica da peça, são análogos à violência perpetrada pelo regime salazarista. Santareno fá-lo no âmbito do seu teatro documental, imaginando uma projeção de “fragmentos de filmes-documentários dos campos de exterminação nazis para judeus”, e uma voz que elenca exatamente os mesmos locais do horror do final de *O Último Justo*, óbvia fonte documental sua: Maidanek, Treblinka, Auschwitz, Mauthausen, Belzec, Sobibor, Chelmno, Ponary, Buchenwald, Theresienstadt, Sharzysko, Bergen-Belsen, Janov, Dora, Neuengamme, Pustkow, Varsóvia (cf. Santareno, 1990: 173).

No início desta década ainda um promissor jovem dramaturgo, as peças de Santareno *O Judeu* (1966) e *O Inferno* (1967), com referência ao Holocausto, pela sua relevância no panorama da década de 1960, ocupar-nos-ão em detalhe adiante (cap. 3.2), mas interessa-nos sublinhar desde já dois aspetos aflorados nesta curta aproximação à mediação do Holocausto na sua obra mais icónica: por um lado, na exata mesma medida em que Gillo Pontecorvo e tantos outros uniam tempos históricos e estabeleciam ligações entre vítimas de violência política, Bernardo Santareno mimetizava o que era feito para lá das fronteiras portuguesas à luz do que estava em causa aquém delas; em consequência, a forma de

representar o Holocausto estava dependente do cinema, do teatro e da literatura como nunca antes, por sua vez progressivamente assente nos estudos historiográficos, no julgamento mediático de Eichmann e de outros criminosos, ou na proliferação de obras artísticas surgidas na época. Vários destes materiais e as informações que veiculavam eram inescapáveis no espaço público português, agora demonstrando o extermínio dos judeus como ponto de partida e já não por raciocínio inferencial ou dominado por uma narrativa universalizante das atrocidades de guerra.

Um dos filmes mais impactantes da época, e que demonstraremos ser referenciado diretamente em *O Judeu*, estreia-se na Europa simultaneamente ao julgamento de Eichmann. *Judgment at Nuremberg* (1961), realizado por Stanley Kramer (1913-2001), é normalmente descrito como uma das primeiras longas-metragens *mainstream* a utilizar as imagens dos campos de concentração libertados pelos americanos em 1945,<sup>268</sup> e a sua coincidência com o desfecho judicial do caso Eichmann permite uma sincronização única entre os dois momentos: a figura do tribunal, *mainstream* em maior ou menor grau, é incontornável para a receção do Holocausto durante os anos 60. Lembremo-nos, por exemplo, de *Le Testament d'Orphée* [*O Testamento de Orfeu*, 1960], de Jean Cocteau (1889-1963), em que o autor / ator se coloca no centro de um mundo mitológico enquanto poeta do século XVIII, e que, descendo aos infernos, se confronta com um tribunal que determina, pela voz da Morte (pela atriz María Casares): “A comissão rogatória condena-o preventivamente à pena de viver”. Também o réu de *O Inferno* (1967) de Bernardo Santareno se chamará Orfeu, e, junto com a sua companheira Eurídice, serão dois criminosos inspirados por um caso real da Inglaterra de início da década, que porão ao seu serviço as perversas ideias de Hitler, ainda que inspirados leitores da mais recomendada filosofia ocidental. Vertidos da imaginação de Santareno, o Judeu – extensão metonímica do cidadão coartado – e o Orfeu assassino – uma perversão do mito pelas estruturas sociais e políticas de que é fruto – demonstrarão exemplarmente a centralidade da figura do intelectual nas discussões sobre o Holocausto e sobre os seus criminosos – verdadeiros, ficcionais, metafóricos –, julgados no âmbito das conjunturas políticas complexas da década de 60, em que agora ingressamos até terminarmos a nossa viagem no ano de 1968.

---

<sup>268</sup> Contrariamente a esta impressão, este filme não é de facto o primeiro a utilizar material autêntico dos documentários de 1945, mas sim *The Stranger*, de Orson Welles, de 1946, que narra em modo *noir* a investigação sobre nazis sobreviventes nos Estados Unidos. O impacto de *Judgment at Nuremberg* é, porém, pelas circunstâncias em que estreia, verdadeiramente extraordinário, como demonstram as várias nomeações para os Óscares da Academia em 1961.

### 3.1 Entre o literário e o judicial

#### 3.1.1 Joaquim Paço d'Arcos, o caso SPE e *Memórias duma Nota de Banco*

No pequeno excerto do primeiro relatório da censura sobre o filme *Judgment at Nuremberg* que transcrevemos no início da parte anterior deste trabalho, lia-se que o filme era reprovável por fazer “parte daquela linha de mistificação social em que se vão produzindo fitas em série, destinadas a reacender e manter vivos os velhos ódios contra o passado da Alemanha para distrair as atenções, e indignações da Rússia do presente” (António, 2001: 110-111). Identificámos um efeito de ricochete, em que o censor temia uma identificação da perseguição judaica com o conflito colonial em curso iniciado naquele ano. Esta avaliação multiplica-se por vários relatórios sobre filmes estreados em 1961, alguns deles incidentes sobre o caso Eichmann ou sobre a Alemanha de Hitler (*cf. idem*, 100-170). Para além da censura baseada em argumentos de ordem moral, prevalecem sobretudo aqueles de índole política, mais especificamente antissoviéticos e contra qualquer suspeita de “esquerdismo”. Segundo esta perspetiva, a “perseguição judaica” interessava aos grupos oposicionistas e era por isso funcionalizada por eles para os seus objetivos políticos. Esta é uma perceção que não resiste a um exame mais apurado, como este trabalho já demonstrou. A funcionalização do Holocausto ocorre por parte de vários pontos de vista ideológicos, inclusive o da oposição contra a oposição hegemónica. No início dos anos 60, figuras como Agustina Bessa-Luís, Eduardo Lourenço, Jorge de Sena ou Sophia de Mello Breyner figuravam no grupo a que se convencionou chamar de “católicos progressistas”, e que constituiria um “mercado alternativo à dominação cultural de esquerda” (George, 2015: 148). Por outro lado, uma geração de jovens marxistas convictos envelhecia e observava uma União Soviética pós-estalinista denunciar os crimes associados ao seu legado, enquanto idealistas mais jovens orientavam a sua imaginação através de novos ícones políticos, como Fidel Castro depois da revolução cubana de 1959. Ao mesmo tempo, surgia uma “Nova Esquerda”, já não definida pelos “proletários, tal como o primitivo marxismo definira sem margem para equívocos, passando a identificar-se com uma nova classe operária especializada, com os jovens intelectuais dotados de uma aguda consciência da história, com uma juventude generosa e plena de dinamismo na sua revolta” (Bebiano, 2003: 52).

Se até aqui observávamos um ziguezagueante diferendo estético-ideológico com impacto para o nosso estudo, agora o tempo é o de uma generalizada politização da vida intelectual de uma forma até aí não existente (*cf. George*, 2015). Um dos momentos mais dramáticos deste processo é a violenta extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE) em 1965, a propósito da escolha de *Luuanda* do angolano Luandino Vieira como recipiente do Grande Prémio de Novela, que se encontrava encarcerado



no Tarrafal por crimes de terrorismo no âmbito das ações do MPLA. A SPE “vinha-se consolidando como a instituição central da vida literária portuguesa” desde a sua fundação em 1956, “muito mais importante, desde logo, que o Secretariado Nacional de Informação (SNI), que não conseguia seduzir os «grandes escritores»” (*idem*, 150). A entrega dos prémios literários do SNI em 1965 – entre os quais o Prémio Nacional de Novelística atribuído a *O Primeiro Crime de Simão Bolandas* de Domingos Monteiro (*cf.* cap. 1.2.1) – acontece no rescaldo da invasão e vandalização da sede da SPE. No seu discurso, César Moreira Baptista – Secretário Nacional de Informação – alude aos acontecimentos afirmando que

[a]lguns [...] tentaram, clara ou disfarçadamente, atingir diferentes e até criminosos objectivos, não sendo novidade para ninguém que certos prémios só eram concedidos aos que serviam fins que nada tinham a ver com a Arte e a Literatura. Factos bem recentes ilustram esta afirmação e só espanta que tão tardiamente se tivesse notado o que, desde há muito, constitui método ao serviço da acção planeada. Seja-me lícito afirmar que, em oposição a esse critério, sempre no Secretariado os propósitos foram bem diferentes pois os nossos prémios sempre foram dados aos que, pelos seus méritos, deles merecedores, sem cuidar de escolas ou de grupos, mas apenas com o firme desejo de servir a Cultura Nacional. Apenas de analisar o valor intrínseco dos trabalhos apresentados. (*apud* George, 2000: 483)

De facto, todos os membros do júri haviam sido interrogados após a atribuição do prémio: Alexandre Pinheiro Torres, Manuel da Fonseca, Fernanda Botelho, João Gaspar Simões e Augusto Abelaira. O Presidente da Assembleia Geral da SPE demitira-se, porém, ainda antes do agressivo desenlace: Joaquim Paço d’Arcos (1908-1979). Considerara que a autonomia literária havia sido posta em causa:

No meu entender, não era só o valor absoluto ou relativo duma obra literária que podia estar em causa. Havia outros valores na conjuntura portuguesa de que a Sociedade de Escritores não podia fazer tábua rasa. Quando cem mil famílias portuguesas tinham filhos em África a combater, quando centenas de combatentes mortos haviam pago já o tributo da nossa sobrevivência ultramarina, quando centenas de mutilados pagariam esse tributo para o resto dos seus dias, a Sociedade Portuguesa de Escritores não podia premiar a obra dum condenado por actos de terrorismo em Angola. (Paço d’Arcos, 1965: 7)

No opúsculo com a explicação da sua “dolorosa atitude”, explicava

quão honrado me sentia de ser Presidente da Assembleia Geral da Sociedade Portuguesa de Escritores, mas que não podia ser Presidente duma Sociedade que premiava um terrorista. Aceitava que nem todos sentissem o problema ultramarino da maneira como eu o sentia. Mas herdara de meu pai o amor à África Portuguesa, para lá fora com quatro anos, lá vivera e erguera parte da minha vida, [...] à sombra do nosso nome viviam muitas dezenas de famílias, *em harmonia racial*, perante as quais eu não me ousaria apresentar se uma instituição da minha presidência premiasse um condenado pelos crimes de terrorismo. (*idem*, 9-10, itálico nosso)

Paço d’Arcos aborda a questão de forma direta: o afeto pessoal à questão colonial, que é evidentemente político, como comprova a alusão à “harmonia racial” das circunstâncias da sua vida em África, aponta para a absoluta autonomização do seu trajeto literário, sendo a questão política em causa na guerra colonial “extraliterária” (*idem*, 17), e portanto, a entrega de um prémio a um “terrorista” “mera diversão intelectual” (*idem*, 18), a que não pode afiliar-se.

Tal como Domingos Monteiro, que havia sido ativista contra o regime na sua fase inicial e aceitara posteriormente de bom grado os prémios atribuídos a si pelo SNI, também Joaquim Paço d’Arcos, por posicionamentos como este, não figuraria como um autor popular após a revolução, ainda que gozasse de uma ampla reputação literária durante o Estado Novo. Recorde-se que é a ele que Ilse Losa recorre aquando da censura à publicação de *Retta ou Os Ciúmes da Morte*, pela sua proximidade com os serviços censórios. Em 1936, Paço d’Arcos é nomeado chefe dos Serviços de Imprensa do Ministério dos Negócios Estrangeiros, cargo que ocupa até 1961, e que lhe permite um contacto privilegiado com os canais de informação internacionais, com o fluxo de informação que entra no país e que é vertido para o espaço público, concomitantemente à sua posição relevante na esfera literária nacional (*cf.* Grossegeesse, 2012: 204 ss.). A sua estância nos Estados Unidos em 1941 é, nas palavras do próprio, primordial para a sua vocação de ficcionista, nomeadamente no volume de novelas publicado no ano seguinte, *Neve Sobre o Mar*, entre as quais figura *O Mundo Perdido*, tematizando diretamente a perseguição dos judeus, e, portanto, juntamente com *Nasci com Passaporte de Turista*, de Alves Redol (1941), um dos poucos textos literários antecipatórios do Holocausto publicados em Portugal. Como destaca Grossegeesse (2012, 2004), Joaquim Paço d’Arcos sabia identificar, no momento histórico certo, a empatia necessária para revelar os dramas do seu tempo através da ficção, como se lia no prólogo a *Neve Sobre o Mar*, em 1942:

E se ao novelista não compete trazer mais lenha para a fogueira em que os corpos e as almas se consomem, se não deve, portanto, escrever uma só palavra de contribuição para a grande tormenta, incumbe-lhe, todavia, não se isolar no tempo e no espaço. Não se alhear do mundo que habita e da hora que vive, antes debruçar-se, compadecido, sobre os sofrimentos que presencia, e ser, [...], o cronista desta época dolorosa e dos pequenos dramas que em conjunto formam o drama universal. (Paço d’Arcos *apud* Grossegeesse, 2012: 207)

Foi também o caso do romance *Memórias duma Nota de Banco*, que surge em 1962 no rescaldo do julgamento mediático de Eichmann e da proliferação de referências sobre o Holocausto no campo cultural. Na narrativa, “a nota-testemunha chega ao *limiar* da câmara de gás [no campo de concentração de Ravensbrück], mas sobrevive, enquanto a sua dona, Madame Koehler se dissolve em fumo”

(Grossegese, 2004: 302). “Dolorosa” é a época em que Paço d’Arcos cronista dizia viver em 1942 e como o próprio qualifica o seu testemunho a propósito do caso Luuanda/SPE em 1965. Sob um critério sociológico, a favor de uma autonomização da literatura face à política, e ideologicamente a bem da união e manutenção do projeto nacional ultramarino, Paço d’Arcos assume uma hierarquização das vítimas e dos dramas humanos que testemunhava ou dos quais tinha conhecimento. Demonstra, portanto, uma lógica comparatista, segundo a taxonomia anteriormente explanada. Estas conclusões não significam, contudo, que as viagens empreendidas pela nota de banco não contenham contornos críticos da história nacional. Tal como Bernardo Santareno, conquanto com posicionamento político divergente, Paço d’Arcos opera uma interseção entre o extermínio dos judeus e a memória da Inquisição portuguesa, demonstrando que o eixo do afeto político à questão da defesa da nação segundo um ideário salazarista – portanto de *competição* entre vítimas –, se articula com o eixo da comparação pela *diferenciação* – donde, *sacralização* – do Holocausto e de um diálogo humanista que este exemplo deve conseguir espoletar. A nota de banco de 500 escudos alberga a efígie de Damião de Góis (1502-1574), enquanto ‘nasce’ simbolicamente em 1942, ano da elaboração da “Solução Final”, discutida na Conferência de Wannsee pela cúpula nazi: “Invoca-se este intelectual humanista profundamente *dialógico*, que tinha procurado a reconciliação entre Lutero, Melanchthon e personalidades abertas da Igreja Católica, na mesma Alemanha que posteriormente a nota de banco percorrera «num vagão de gado, grudada ao peito de Madame Koehler»” (Grossegese, 2004: 303). Crítico da expulsão dos judeus, da matança dos cristãos-novos e da expansão portuguesa, Damião de Góis é perseguido pela Inquisição e morre em circunstâncias indignas do seu percurso humanista, um exemplo lembrado pela nota de banco já no final do seu relato:

Foi esse – o conhecimento do género de morte que tivera Damião de Goes – o preparo mais consumado que poderia ter recebido para o meu próximo fim. Se o justo, o varão bom por excelência, o sábio, o artista, depois de sofrer a injustiça dos homens e a punição, décadas volvidas, de fantasiados delitos, no fogo se consumira, que outro destino poderia ter a sua efígie, no papel estampada, a mim soldada desde a hora do meu nascimento até à derradeira? (Paço d’Arcos, 1998: 227)

A nota de banco prescinde de “formular perguntas impertinentes” (*idem*, 228) e contenta-se com o fim que lhe é destinado pelo banco emissor, não sem antes, ainda assim, enaltecer que

a sua memória [de Damião de Góis] permanecerá, a proclamar o direito da inteligência, do convívio frutuoso e da dúvida vivificadora no mundo onde os homens impõem os seus credos com violência primária e feroz. Que aprenderam eles, em que se emendaram eles, desde o tempo de Damião de Goes? (*ibidem*)

A continuidade das violências denunciadas por Damião de Góis vai até à porta das câmaras de gás de Ravensbrück, traçando uma linha contínua comum à estratégia narrativa de Schwarz-Bart e dramaturgicamente de Santareno. Poder-se-ia considerar, portanto, que do ponto de vista textual, as estratégias se assemelham, sendo passíveis de uma leitura política dependente da configuração atribuída no sistema literário ao autor das respetivas obras, uma leitura que pode coincidir nos propósitos políticos externos à obra ou não. Santareno era evidentemente antissalazarista, Paço d'Arcos considerava-se, através desta obra, um pacifista universal convicto da necessidade de uma guerra mortífera, como a que se desenhou em África. O que ambos mobilizam é uma “aura do Holocausto como pano de fundo” (Gordon, 2012: 111), decorrente da proliferação de referências mediáticas e editoriais sobre o assunto.

### 3.1.2 De pano de fundo a hipotexto distópico: *O Grande Cidadão*, de Virgílio Martinho

Enquanto as obras historiográficas demoravam a chegar ao mercado livreiro português, a literatura encarregava-se de dar continuidade a fenómenos como o do *Diário de Anne Frank* ou do primeiro romance de André Schwarz-Bart. Se este ganhara o Prémio Goncourt em 1959, em 1962 a galardoada é Anna Langfus (1920-1966) com *Les Bagages de Sable* [*Bagagem de Areia*], romance autobiográfico sobre a sua fuga de um campo de concentração nazi na sua Polónia natal, ambientado na França ocupada durante a guerra. Surge em Portugal em fevereiro de 1963, editado pela Clássica Editora, em tradução de Ângela Martha, revista e prefaciada por João Falcato, um importante militante comunista e não o ‘náufrago’ de quem já nos ocupámos (cap. 2.2.2). No prefácio, invoca aspetos autonecrográficos vigentes na nossa leitura da obra literária até ali publicada por Ilse Losa, atribuindo uma novidade à autora francesa e ao seu registo literário:

Este livro é um romance de guerra, novo, diferente. Pela primeira vez, os vivos são os mortos. Os que morreram, os pais da protagonista, o noivo, apresentam-se no decorrer da acção como os únicos seres capazes de compreenderem a vida, aceitando-a. Pelo contrário, Maria, a jovem polaca, atirada pelo fim da guerra e pela sua enorme vaga de luto para Paris, está tão morta que para si mesma é essa desconhecida, essa estrangeira a quem cabe qualquer nome. E ela própria se baptiza com um que jamais foi o seu: Maria – no gesto abúlico de quem se rende à fatalidade de saber que para suportar a vida tanto precisamos dum nome como dum corpo. (Falcato *apud* Langfus, 1963: 11)

Neste sentido, Maria é uma desenraizada entre os vivos, uma “estrangeira” numa terra que não é sua, mas, como lembra Falcato, inversamente ao estrangeiro de Camus, uma vítima de uma ocupação e de violência, “obrigada a existir num mundo em que não pode já viver porque todas as raízes da sua vida foram arrancadas” (*idem*, 10). É disto que trata *Sob Céus Estranhos*, de Ilse Losa, a história de Josef

Berger aqui já referida enquanto momento final do tríptico de romances autobiográficos, e que se publica precisamente no ano de 1962, pouco tempo depois de o romance *Flotsam (Desenraizados, 1960)*, de Erich-Maria Remarque, surgir pelas Publicações Europa América também em Portugal, com mais de uma década de atraso da sua publicação original. Os temas da emigração forçada, dos refugiados, do desenraizamento, sobre os quais que Losa havia escrito já nos anos 50 extensivamente, tornavam-se agora incontornáveis num espaço público dominado pela narrativa particularista dos judeus perseguidos pelo regime nazi. É o que demonstram estas publicações literárias, variando das premiadas pelos pares, como era o caso de Schwarz-Bart e Langfus, às mais populares comercialmente, desde um autor como Remarque, que utiliza a ideia de Lisboa como porto de abrigo durante a Segunda Guerra para uma história de amor trágica entre refugiados judeus em *Uma noite em Lisboa (Die Nacht von Lissabon, 1963)*, até aos romances policiais, nos quais os campos de concentração nazis são pano de fundo de dramas amorosos de cordel, inclusive destacados enquanto tal no processo de tradução para português. É o caso de *Diário de uma mulher abatida (1964)*, do francês Hubert Monteilhet (1928-2019), publicado na coleção policial da Editorial Notícias, um diário ficcionado de uma sobrevivente de um campo de concentração que regressa a França após a guerra, descobrindo que a filha de um outro casamento se tornou a amante do seu antigo marido. O título original – *Le Retour des Cendres [O Regresso das Cinzas]* – é mais claro a dar conta do contexto histórico em detrimento do chavão voyeurista do diário de uma mulher.<sup>269</sup> De qualquer forma, a publicação em Portugal demonstra a normalidade do ‘Holocausto como pano de fundo’, concomitante com as discussões de âmbito intelectual sobre o genocídio dos judeus.

Alguns intelectuais, por seu lado, tentam pôr em prática golpes contra o regime, embora sem sucesso. Em 1962, um grupo de escritores identificados com o Surrealismo, entre eles Mário-Henrique Leiria já regressado a Portugal, engendram um plano de ocupação da Rádio Clube Português, com o propósito de passar mensagens de apelo à insurreição e invasão das ruas em protesto contra o governo. Nunca levada a cabo, por intervenção da PIDE, a chamada ‘Operação Papagaio’ unia Mário-Henrique Leiria a António José Forte, Manuel de Castro e Virgílio Martinho. Este último, colocado pela crítica entre o surrealismo e o neorealismo (cf. Real, 2017; Marinho, 1987: 281-282), publica em 1963 na Editora Arcádia o romance *O Grande Cidadão*, remanescente da figura do *Big Brother* do romance *1984* de George Orwell. Ainda que a influência da distopia orwelliana seja evidente ao longo de todo o romance, Virgílio Martinho (1928-1994) diria após a revolução de 25 de Abril que a sua inspiração havia sido *Os Homens*

---

<sup>269</sup> Na adaptação cinematográfica de *Return from the Ashes (1965)* atua como marido o mesmo Maximilian Schell que desempenha o papel de advogado alemão em *Judgment at Nuremberg (1961)*. Recentemente, surgiu uma nova adaptação do romance pela mão do realizador Christian Petzold em *Phoenix (2014)*.

*e os Outros (Uomini e No, 1945)*, do escritor italiano Elio Vitorini, autor de uma obra à época bastante popular entre os escritores alinhados pelo ideário comunista. No caso deste romance, cuja segunda edição em Portugal ocorre em 1960 também pelas Publicações Europa América, a ação decorre durante a invasão nazi da Itália, e Vitorini publica o romance de imediato em 1945, como testemunho das ações heroicas de um grupo de cidadãos empenhados na resistência ao fascismo que acabara de ser derrotado. O espírito do tempo do PREC e suas obrigatórias afiliações políticas fazia assim com que Virgílio Martinho subjugasse o valor criativo de uma obra sua tão estimulante como *O Grande Cidadão* a um funcionalismo meramente taticista durante a época agitada entre 1974 e 1976.

Nesta distopia sobre uma cidade regida por um ser invisível onnipresente, as estruturas de segurança e repressão nazis são mobilizadas como exemplo mais imediato da identificação das práticas de um estado totalitário, aspeto destacado pelo próprio autor da obra a partir do seu percurso autobiográfico, como se lê no verso da segunda edição, de 1965:

Quando começou a Segunda Guerra Mundial tinha 11 anos, quando acabou tinha 17. Da minha infância à minha adolescência houve uma guerra no mundo. Certo, a minha casa não foi bombardeada, a minha cidade não foi ocupada, o meu país esteve em paz. Mas não a criança, menos o adolescente. [...] Milhões de mortos. Milhões de casa destruídas. Um sem número de cidades em escombros. Com tudo o mais, esta foi também a minha infância, também a minha puberdade. [...] O conhecimento espantado do que fizera o fascismo, do que fizera o nazismo. [...] E sem demora o conhecimento directo da minha realidade, de quem vive num país com um sistema político semelhante, também com as suas polícias, os seus processos arbitrários, os seus crimes, toda uma repressão criadora de monstruosidades, de feridas talvez incuráveis, e de repente em mim uma guerra, esta real, um desejo de combate, um quase desespero travado no clandestino, depois nos interrogatórios policiais, na incomunicabilidade, na sala de prisão.

Virgílio Martinho escreve esta obra deveras fascinante, conquanto estranhamente esquecida pelo mundo editorial português, com inspiração num combate pessoal. Também Martinho é um dos cidadãos, judeus obviamente incluídos e destacados, que nesta distopia são enviados para Câmaras de Gás, porque incumpridores do ordenamento social totalitário:

Todos eles, dentro daquele depósito, eram como são sempre os condenados em qualquer legislação, gente sobrecarregada de crimes, com uma infinidade de alíneas acusatórias sobre os ombros. Casos irremediáveis. Mas nos tempos do Grande Cidadão, a noção de crime amplia-se, torna-se ainda mais grotesca. Os criminosos são também os mendigos, ou dados como tal.

Os loucos, ou dados como tal.

Os rebeldes, ou dados como tal.

Gente declarada nociva aos seus semelhantes, acusada em última instância de ter nas veias sangue dissoluto e irresponsável.

Agora, por causa de tudo isto, isto é, das teorias do Grande Cidadão, iam desaparecer violentamente da face da terra, e todas as coisas, mesmo essas teorias, convergiam num só ponto: o gás.

(Martinho, 1975: 70)

A potência criativa de *O Grande Cidadão* enlaça-se com uma consciência do autor de si próprio enquanto vítima de uma sociedade totalitária, permitindo que o próprio se experimente como vítima destas atrocidades, através do deslocamento ficcional das técnicas concentracionárias nazis para um totalitarismo imaginado literariamente. Tal como Santareno se vai colocar a si, como intelectual, no centro do auto de fé de *O Judeu*, também Martinho escreve *sobre si* neste romance, o que explica, logicamente, que o romance o acompanhe, após o 25 de Abril, naquilo que *de si* as circunstâncias históricas fizeram: é agora um homem livre, que se revê numa linhagem de intelectuais orgânicos, empenhados na destruição de um regime fascista, mas enaltecendo-se enquanto parte ativa dessa destruição. Como Vitorini havia feito em Itália, trinta anos antes, no evento histórico equivalente à revolução de Abril, a derrota do fascismo italiano na guerra, e, por isso, identificado pelo próprio enquanto inspiração primordial para o romance.

A “sala de prisão” de que falava Virgílio Martinho materializa-se em *O Grande Cidadão* em dois locais para onde a população da cidade imaginária é enviada ao incumprir os mandamentos espalhados em grandes cartazes pela cidade:

NÃO DESCURE A HIGIENE, UM POVO FORTE PRATICA UMA HIGIENE FORTE

INSCREVA-SE NAS EXCURSÕES DA ALEGRIA E ESTEJA CONFIANTE POIS ESTÁ RODEADO DE GENTE CONFIANTE

CONFIE NO GRANDE CIDADÃO E NA MILÍCIA E O SEU SONO NÃO SERÁ INTERROMPIDO

DENUNCIAR UM INÚTIL, UM PATOLÓGICO, UM HOMOSSEXUAL É MAIS DO QUE CUMPRIR UM DEVER, É COMPREENDER TOTALMENTE O GRANDE CIDADÃO.

(Martinho, 1975: 138-139)

Esses locais são a ‘Câmara de Gás’ ou o ‘campo da regeneração’. Os cidadãos são encarcerados por milicianos altos e loiros, os funcionários da “Milícia Popular de Regeneração dos Costumes Morais e Físicos”, que interrogam os detidos, por exemplo, sobre se estes têm algum judeu na família ou na vizinhança (*idem*, 101). Muitos dos próprios detidos são judeus, de entre os quais se destaca Salomão,

o líder dos guerrilheiros que vivem no “Albergue Clandestino”. A personagem central, porém, é o Alquimista, que na abertura do romance é libertado após uma pena de prisão de vinte anos, conduzindo, ao longo da diegese, um grupo de guerrilheiros, compostos por diferentes cidadãos – judeus e não judeus, homens e mulheres, velhos e jovens – a um desenlace na aparência desfavorável, pois são encaminhados por estas milícias para o palácio do Grande Cidadão, mas sem se vergarem à violência e coação do regime totalitário, na linha da estrutura de romances como *A Sétima Cruz*, de Anna Seghers, e, evidentemente, *Os Homens e os Outros*, de Elio Vitorini.

Um dos capítulos centra-se, de forma particular, na imaginação do funcionamento dessas Câmaras de Gás:

Muito longe do Albergue Clandestino, longe também do Palácio do Grande Cidadão, outra gente dormia a última noite sobre a terra.

Para esta gente, homens e mulheres, o problema capital não era a fuga nem a resistência, mas simplesmente a morte quando o carrasco do Grande Cidadão manejasse o manípulo da entrada do gás na câmara. (*idem*, 69)

A narrativa entra numa câmara de gás ficcional, de estrutura subterrânea, mas comandada por carrascos que alegariam cumprir apenas uma tarefa burocrática:

O carrasco, lá em cima, na sua casa de brinquedo, acabara de manejar a alavanca com a palavra COBERTURA, para imediatamente premir o botão azul, discreto, perdido naquele quadro de morte, que tinha por baixo a palavra GÁS.

[...]

Lá em baixo, a última falangeta reduz-se rapidamente e transforma-se em atmosfera. São trinta e quatro «coisas nenhuma» amalgamadas numa só, sem vestígios de existência anterior, pairando agora nas centenas de graus centígrados de temperatura ambiente.

Cá em cima, o carrasco roda um volante, REFRIGERAÇÃO, roda outro mais pequeno, CHAMINÉ, e conclui o seu trabalho pensando na dor de costas e na possível parte de doente que vai meter. Aí está. À superfície da terra os subalternos e os carcereiros, o comandante do campo, a esposa e os filhos deste comandante, olham sem curiosidade a boca dessa chaminé, distante duzentos metros, libertando o «amálgama» para o incógnito dos céus. (*idem*, 74-75)

A centralidade desta câmara de gás, ainda que possa adquirir um travo algo paródico na leitura do romance, desafia a sacralização do Holocausto e do sofrimento particular dos judeus. Por isso mesmo vale a pena colocar *O Grande Cidadão* na linha de traços autobiográficos que une *O Cavalo Espantado*, de Alves Redol – que se ficciona no romance como testemunha dos refugiados judeus em Lisboa –, e



de *O Judeu*, de Bernardo Santareno, ao espoletar uma comparação entre a situação dos oposicionistas ao salazarismo – como ele próprio – e a morte pela fogueira do judeu António José da Silva no século XVIII. Virgílio Martinho constrói a sua aproximação ao Holocausto pelo distanciamento provocado pelo género literário distópico, tão influente no pós-guerra. Esta funcionalização do Holocausto para outros propósitos não constituiria um problema tão grande à época como hoje em dia. Porque, ainda assim, ele se revelava.

### 3.1.3 *É possível a poesia alemã*: Paulo Quintela e a tradução de Nelly Sachs

No mesmo ano de 1962, surgem pela primeira vez em Portugal, pela mão do reputado germanista Paulo Quintela (1905-1987), os poemas da sobrevivente do Holocausto Nelly Sachs (1891-1970), que viria a ser galardoada com o Prémio Nobel da Literatura em 1966. Autor de um acervo de traduções interminável, nomeadamente de autores de língua alemã,<sup>270</sup> Quintela escreveria pela primeira vez sobre a poeta alemã exilada na Suécia durante o nazismo, na *Vértice* de novembro de 1962 (nº230, pp. 547-562), pouco depois de que lhe chegassem às mãos as suas composições, que o impressionaram de forma avassaladora:

Foi no Natal de 1962 que me chegou às mãos o volume dos versos, e com tal violência e tão excepcional premência se apoderou de mim, que em escassas duas semanas, verti para português algumas centenas de poemas que aí estão à espera de editor. Talvez agora o negócio aguce o apetite dos profissionais do livro em Portugal. (Quintela *apud* Hörster, 2007: 84)

Quintela interessar-se-á, em particular, e como destaca Maria António Hörster (2007: 85), pelos textos “que mais marcadamente se inscrevem na literatura do Holocausto”: poemas de *In den Wohnungen des Todes* (1947), *Sternverdunkelung* (1949) e *Flucht und Verwandlung* (1959).<sup>271</sup> O apetite dos “profissionais do livro” em relação a Nelly Sachs seria aguçado sobretudo em 1966 após a atribuição do Prémio Nobel da Literatura à autora (em conjunto com o israelita Shmouel Agnon), sendo a sua obra poética publicada de imediato em edição bilingue pela Portugália Editora, organizada por Paulo Quintela, com o

---

<sup>270</sup> Aspeto que se repercute também nos vários ensaios que publica na *Vértice*, destinados a divulgar novos autores e correntes da literatura em língua alemã. Veja-se, por exemplo, na edição de julho-agosto de 1961 (nº214-218), o extenso trabalho sobre o romance alemão contemporâneo, que inclui já um parágrafo dedicado à “literatura concentracionária”. São referidos: *Das Siebte Kreuz* (*A Sétima Cruz*, Anna Seghers); *Der Totenwald* (Ernst Wiechert); *Gefängnistagebuch* (Luise Rinser); *Revolte der Heiligen* (Ernst Sommer), este último descrito por Paulo Quintela como “quadro alucinante dum campo de trabalho de judeus na Polónia” (*Vértice*, nº230, p. 485). Destaque-se que este ensaio constitui a base de uma conferência proferida pelo académico em Coimbra e Lisboa, em dezembro de 1960, e no Porto, em maio de 1961.

<sup>271</sup> No que respeita a questões específicas das traduções e revisões sucessivas do tradutor dos textos de Nelly Sachs, remetemos para o artigo de Maria Antónia Hörster, que aqui nos serve de base para alguns dados editoriais sobre Quintela e biográficos de Sachs (*cf.* Hörster, 2007).

nome *Poemas de Nelly Sachs*. Na análise que empreende ao labor tradutológico de Quintela, Maria António Hörster aventa que a versão portuguesa dos poemas demonstra frequentemente opções atinentes a uma praxis política do tradutor, por sua vez encadeável nas circunstâncias gerais da sua primeira receção em Portugal, claramente relacionadas com os interesses do chamado neorrealismo português (cf. Hörster, 2007: 90-91). Hörster defende que Paulo Quintela tende a salientar o estatuto de Nelly Sachs “como perseguida do nazismo, como representante e porta-voz do povo judaico, vítima do Holocausto” (*idem*, 91), o que seria abusivo face à autoimagem da escritora e à sua relação com o judaísmo na sua obra literária, recorrentemente interpretada no início da década de 1960 como confluente de um histórico misticismo judaico.<sup>272</sup> Hörster exemplifica a tese com certas opções tradutológicas de Quintela, como num dos poemas mais reputados de *Flucht und Verwandlung* (*Fuga e Metamorfose*, 1959), no qual este espelha, nas suas opções lexicais, um sujeito lírico “intérprete do destino do povo judaico” (Hörster, 2007: 80) e não um “trabalho interior na procura de si mesma, no acertar de contas com a existência, na busca de um sentido simultaneamente pessoal e cósmico” (*idem*, 79):

Na fuga  
que grande receção  
a caminho –

Embrulhados  
no pano dos ventos  
pés na oração da areia  
que nunca pode dizer ámen  
pois tem de ir  
da barbatana à asa  
e mais além –

A borboleta doente  
breve sabe de novo do mar –  
Esta pedra  
com a inscrição da mosca  
entregou-se-me na mão –

---

<sup>272</sup> Esta é a tese principal de Hörster, que se encontra com algumas das conclusões propostas pelo nosso estudo: “[P]ode afirmar-se que os alvares da receção de Nelly Sachs em Portugal contrariam a imagem que a escritora formava de si e da sua obra e não lhe fazem justiça quando dela extraem, em primeira linha, uma mensagem política. A dimensão judaica, que Nelly Sachs começou por experimentar como ameaça e depois absorveu na sua obra, significou para ela sobretudo a etapa de uma marcha rumo ao transcendente” (Hörster, 2007: 91-92).

Em vez de Pátria  
Seguro as metamorfoses do mundo –

(Sachs *apud* Quintela, 1998: 642)

Maria António Hörster contesta, por exemplo, a opção de Paulo Quintela por “Embrulhados” (*eingehüllt*, participio sem género na língua alemã), um masculino plural sinalizador da marcha dos judeus pelo deserto e, no passado recente, a fuga destes aos nazis, sugerindo ao invés “envolta”, no feminino, que acentuaria a dimensão biográfica e existencial do poema. Por outro lado, vê na opção pela maiúscula em “Pátria” uma acentuação da “dimensão histórica e política do poema, em detrimento das dimensões biográfica, religiosa e metapoética” (*cf.* Hörster, 2007: 89-90). Não sendo este o espaço para a discussão de tais estratégias, interessa-nos apontar a observação pertinente da investigadora quando refere que seria inevitável esta associação direta entre uma poeta galardoada com um Prémio Nobel e a experiência judaica do Holocausto que ali se particularizava, por um lado, e, por outro, a funcionalização da obra da autora à luz da situação política portuguesa de então, marcada pela Guerra Colonial. Na sua edição de novembro-dezembro de 1966, a *Vértice* (nº 277-278, pp. 765-767) saúda a atribuição do prémio a Nelly Sachs, reproduzindo estrategicamente este excerto do discurso de agradecimento da escritora:

Recordemos na dor, todos em comum, as vítimas, e partamos de novo para buscar sempre e sempre –  
buscar atormentados de medos e dúvidas, onde, talvez muito longe, mas com toda a certeza, cintila uma  
nova esperança, um sonho bom que quer achar realização nos nossos corações. (*apud* Hörster, 2007:  
91)

Importante, contudo, é destacarmos a publicação de poemas tão ilustrativos do Holocausto na *Vértice* e em edição própria, caucionados pela atribuição de um Prémio Nobel, demonstrativos de imagens e temas à época já recorrentes no espaço público português, como nesta composição traduzida por Paulo Quintela do volume *In den Wohnungen des Todes* (*Nas Moradas da Morte*):

Oh as chaminés  
Sobre as moradas da morte engenhosamente inventadas,  
Quando o corpo de Israel desfeito em fumo se partiu  
Pelo ar –  
Como limpa-chaminés uma estrela o recebeu  
Que se fez negra  
Ou era um raio de sol?  
  
Oh as chaminés!

Vias da liberdade para o pó de Jeremias e de Job –  
Quem vos inventou e compôs pedra sobre pedra  
De fumo o caminho aos fugitivos?

Oh as moradas da morte,  
De arranjo convidativo  
Para o hospedeiro, outrora hóspede –  
Ó dedos,  
Pondo a soleira de entrada  
Como uma faca entre vida e morte –

Ó vós chaminés,  
Ó vós dedos,  
E o corpo de Israel em fumo pelo ar!

(*apud* Quintela, 2007: 575)

Será por poemas como este, publicado na *Vértice* em 1962 no ensaio de Quintela aqui referido, que o tradutor verá na escritora essa voz “do martírio do seu povo na língua que, se foi a dos seus algozes, foi também o meio de expressão de muitos dos seus maiores irmãos de sangue e de crença”, terminando com a alusão ao *dictum* de Adorno: “Será essa, afinal, a sua grande, a sua única e belíssima vingança: vir mostrar (...) que, mesmo depois de Auschwitz, é possível a poesia alemã” (*Vértice*, nº230, pp. 547-548).

### 3.1.4 *Da História de Hoje a Vasco Pulido Valente em O Tempo e o Modo*

Publicados na coleção *Poetas de Hoje* da Portugália Editora, os poemas de Nelly Sachs estão respaldados pelo progressivo conhecimento público de dados históricos sobre o Holocausto. No mesmo ano de 1962, quando Paulo Quintela dá a conhecer Nelly Sachs aos leitores da *Vértice*, a coleção *Estudos e Documentos* das Publicações Europa América publica a segunda edição (a primeira data de 1961) de “uma pequena história dos crimes nazis”, com o título *O Flagelo da Suástica* [*The Scourge of the Swastika*], com uma capa cinzenta e negra de Sebastião Rodrigues (1929-1997), figura de referência no design português, atravessada pelos relâmpagos em forma de SS, presentes nos reconhecidos uniformes dos membros daquela organização nazi. O autor é o britânico Edward Russel, o reputado Lord Russel of Liverpool (1895-1981), que consegue tal estatuto no Reino Unido não só pela participação como soldado na Primeira Guerra, mas sobretudo pelas funções judiciais e militares ocupadas durante a Segunda Guerra Mundial: juiz militar adjunto ao Quartel-General do Primeiro Exército Britânico (1942-1943), das

Forças Aliadas (1943-1945), das Forças Britânicas no Próximo Oriente (1945-1946), do exército do Reno, durante a ocupação aliada da Alemanha nazi (1946-1947); é ainda juiz conselheiro dos Serviços Jurídicos do Exército (1951-1954), ano em que é destituído das suas funções precisamente pela publicação não autorizada desta pequena história dos crimes nazis, baseada sobretudo nas informações exclusivas a quem tem acesso decorrente das funções aqui elencadas. O livro chega a Portugal, portanto, com sete anos de atraso, juntamente com o conhecimento de que o autor, também nesse ano, escreve uma obra sobre o julgamento de Eichmann (*The trial of Adolf Eichmann*, 1961). Desconhecemos se esta obra foi traduzida no país, ao contrário da sua biografia por Victor Alexandrov (1908-1984), *Six millions de morts - la vie d'Adolf Eichmann* (1960), traduzida no ano seguinte para português, e que acaba justamente com a captura, o voo e o primeiro aparecimento diante do juiz de instrução em Jaffa, em 23 de maio de 1960. O silêncio, pelo menos desejado, pelas potências aliadas durante os anos 1950, sobre estes crimes, pelas razões já aduzidas neste trabalho, era quebrado por obras deste tipo, aspeto referido por Russel no prefácio à sua edição portuguesa:

Presentemente, muitas pessoas pensam que estas coisas deveriam ser esquecidas. Não sou dessa opinião, e devo dizer, com satisfação, que o meu ponto de vista é agora compartilhado por muitos alemães, e muito especialmente pela geração mais nova. Eles não procuram furtar-se a esse conhecimento, desejam mesmo saber quantas coisas Hitler fez em nome da Alemanha. Não sustentam, como a maioria das pessoas idosas, que o número de 5 ou 6 milhões de judeus mortos é exagerado. (Russel, 1962: 12)

Se compararmos a estrutura desta obra com, por exemplo, aquela de Carlos Ferrão de que nos ocupámos anteriormente neste trabalho (cap. 1.4.2), é perceptível o conhecimento detalhado dos crimes nazis nas partes que a compõem. Aqui explica-se o trabalho escravo e a lógica de organização dos campos de concentração. O capítulo dedicado à “solução final do problema judaico” explicita já o contexto político do III Reich que leva aos primeiros pogroms de 1938, a progressiva retirada de direitos legais aos judeus na Alemanha e nos territórios gradualmente anexados, primeiro, e invadidos depois durante a guerra; a constituição dos guetos; as formas de tratamento e assassinato nas terras invadidas da URSS, nomeadamente na Ucrânia e na Lituânia; os métodos empregues pelas SS antes e depois de constituídos os campos de concentração e de trabalho forçado; os centros de extermínio. Todos os capítulos são complementados com um vasto espólio de imagens, desde o presidente Paul von Hindenburg lado a lado com Adolf Hitler, ainda nos primórdios do III Reich, até às imagens atroz de fuzilamentos na zona soviética invadida; execuções por enforcamento nos estados bálticos; fotografias dos mais sádicos e violentos funcionários dos campos de concentração, desde Auschwitz a Ravensbrück, campo de concentração exclusivamente feminino; fotografias de chamadas matinais dos prisioneiros em

Mauthausen; as placas *Arbeit Macht Frei*; a extensão do campo de Auschwitz; *Muselmänner* em grupos, com corpos dilacerados ainda mantidos em pé; levas de adolescentes polacos à entrada de um campo; cicatrizes em cobaias humanas; prensas para esmagar dedos e órgãos genitais; judeus a cavar as suas próprias sepulturas; fotografias de fornos crematórios e do interior de câmaras de gás; valas comuns. A segunda edição de uma obra de tal forma explicitamente gráfica no mercado português surpreende, e será necessário investigar ainda o seu percurso editorial após o ano de 1963, quando Russel publica um estudo sobre o sistema prisional português, *Prisões e presos em Portugal: um inquérito independente* [*Prisons and prisoners in Portugal: an independent investigation*, 1963], que com certeza terá levado o autor a ingressar nas listas de proibições da censura. Este trabalho é coerente com outras publicações de Lord Russel durante os anos 1960, que se revelam como um conjunto alargado de estudos sobre direitos humanos em várias partes do globo. Russel também prefacia, em 1956, a edição inglesa da obra seminal sobre o Holocausto *Bréviaire de la Haine: Le Ille Reich et les Juifs*,<sup>273</sup> do historiador francês Léon Poliakov (1910-1997), publicada em 1951 num ambiente desfavorável à sua receção. Este livro será recuperado no início dos anos 1960 simultaneamente com a publicação, no mercado internacional, da obra mais influente e mediática à época sobre os crimes nazis: *The Destruction of the European Jews*, do historiador norte-americano Raul Hilberg (1926-2007). Hilberg ordenava academicamente, pela primeira vez de forma sistemática, o sistema de deportação, exploração e extermínio dos judeus, estabelecendo a categoria ainda hoje relevante entre perpetradores, vítimas e *bystanders* (Hilberg, 1992). Fê-lo, tal como Edward Russel, de forma a combater o negacionismo do Holocausto que já tão precocemente se alastrava, mas espoletando um debate<sup>274</sup> com figuras relevantes da área de estudo que ali se desenhou, nomeadamente Hannah Arendt, que publicaria em 1963 o seu relatório sobre a banalidade do mal, a partir do julgamento de Eichmann.

No mundo intelectual, uma questão judicial se levantava também em relação a uma instituição de grande relevância, nomeadamente em países como Portugal, até pela proximidade ao poder político: a Igreja Católica. É o que se depreende da reacção internacional à polémica peça de teatro *Der Stellvertreter: ein christliches Trauerspiel* [*O vigário: uma tragédia cristã*, 1963], do alemão Rolf Hochhut (1931-2020), que questiona o papel do Papa Pio XII (1939-1958) durante o Holocausto, e que coincide, temporalmente, com uma reforma da Igreja discutida no Concílio Vaticano II, iniciado pelo Papa João

---

<sup>273</sup> A obra original data de 1951. Desconhecemos qualquer tradução da obra em Portugal sob o título *O Breviário do Ódio*. Em inglês, a edição teve o título *Harvest of Hate: The Nazi Program for the Destruction of Jews in Europe* (1956).

<sup>274</sup> “[In the 1960s] [s]cholarly research into the topic began to change, albeit slowly at first. Historiographical reflexivity, a hallmark of contemporary research methods, is based on diversity. Hence, the debates took place between historians who fought over the ‘correct’ interpretation of the national narrative.” (Levy & Sznajder, 2006: 97)

XXIII (1958-1963), a 25 de dezembro de 1961. Encenada pela primeira vez em fevereiro de 1963 no *Freie Volksbühne* de Berlim pelo seu diretor Erwin Piscator, esta peça em cinco atos desencadeou um dos maiores escândalos do pós-guerra no âmbito do teatro e da literatura. O seu valor documental, ancorada que estava em material consultado por Hochhut, provocou elogios e críticas na mesma medida, em torno da questão sobre como abordar o Holocausto num palco de teatro, com as implicações políticas contemporâneas que tal opção comportaria, nomeadamente na República Federal da Alemanha de Konrad Adenauer, embriagada pelos sucessos do milagre económico, por um lado, e adepta de uma política de memória da guerra enquanto “guerra civil europeia” (cf. Levy & Sznajder, 2006: 75).

A peça inclui duas figuras verídicas, o Papa Pio XII, cujo papado coincidira com a guerra, e o comandante SS Kurt Gerstein, que se alistara na Gestapo como forma de conseguir alertar o Vaticano e o mundo internacional para os crimes nazis. Por um lado agindo em conformidade com as ordens recebidas, e, por outro, tentando boicotá-las (cf. Friedländer, 1968). Gerstein pede uma audiência ao Núncio Apostólico de Berlim, de forma a solicitar um protesto do Vaticano pela perseguição e deportação dos judeus em curso, valendo-se, como figura SS, do acesso à documentação necessária a comprovar os factos. Pelo lado do Vaticano, a figura central fictícia, o padre jesuíta Riccardo Fontana, tenta igualmente em vão que o Papa evite a deportação dos judeus, que acabam por ser transportados de Roma durante a invasão nazi do país. Fontana cose uma estrela amarela na sua indumentária e junta-se aos deportados para Auschwitz, que, pela primeira vez desde o fim da guerra, se torna palco de uma cena de uma produção artística, no último ato. O impacto da obra é tão forte, que Hochhut acaba por reescrever o desenlace, com a deportação para Auschwitz a constituir o final, dado que várias encenações em todo o mundo não ousaram ficcionar o campo de concentração em palco (cf. Kraus, 2015). Bernardo Santareno contornará esta questão em *O Judeu* (1966), propondo a projeção de filmes-documentário sobre os campos de concentração. A ideia terá surgido definitivamente aqui, entre outras inspirações artísticas e políticas, como veremos, mas a discussão sobre a atuação duvidosa do Vaticano durante o Holocausto alargava-se a todo o mundo cristão, que, durante o Concílio Vaticano II, promovia uma reflexão global sobre o papel da Igreja face às mudanças do mundo contemporâneo e à necessidade de um *aggiornamento*.

Em Portugal, um grupo de católicos socialmente interventivos era especialmente sensível a esta reconfiguração, e o debate chegou ao espaço público sobretudo através de um marco na vida cultural daquela década: a revista *O Tempo e o Modo*. A sua história inicia-se por volta do ano de 1958, aquando da candidatura presidencial de Humberto Delgado, apoiada entusiasticamente pelo setor católico

progressista, e que se reúne nos anos seguintes à volta da Editora/Livraria Moraes, adquirida nesse ano por António Alçada Baptista (1927-2008), projeto que viria a sustentar economicamente a revista que se concretizará apenas em 1963. Alçada Baptista identificava em Portugal uma necessidade de interrogação e liberdade através da fé, como complemento a uma contestação política ao Estado Novo dominada exclusivamente pela oposição comunista:

*O Tempo e o Modo* [...] foi resultado da necessidade que nos pareceu evidente de ter um órgão de intervenção que mostrasse o nosso empenhamento em manter diálogo e alianças com a oposição tradicional. [...] As nossas relações com certas áreas da oposição nem sempre foram fáceis. Lembro-me que, mesmo entre os colaboradores, tive grandes reacções por ter escrito 'ao arbitrio de Bautista sucede, em Cuba, o extremismo de Fidel'. (*apud* Pires, 1999b: 559)

Ao seu redor começam a conglomerar-se figuras pertencentes a três gerações distintas: católicos progressistas, reunidos no 1º Congresso Nacional da Juventude Universitária Católica (1953), como Alçada Baptista, João Bénard da Costa e Pedro Tamen; um grupo republicano e laico, embrião do Partido Socialista, onde se destacavam Mário Soares e Salgado Zenha; e um setor estudantil que animou a crise de 1962 em Coimbra, nomeadamente através do MAR (Movimento de Acção Revolucionária), como Jorge Sampaio, Nuno Bragança ou Vasco Pulido Valente (*cf.* Pires, 1999b: 558 ss.). Todos se reuniram numa revista que se dizia alicerçada nos fundamentos do personalismo cristão.<sup>275</sup> Alçada Baptista seria fortemente influenciado pela leitura da revista francesa *Esprit*, fundada por Emmanuel Mounier (1905-1950), cujas obras seriam traduzidas em Portugal precisamente pela Moraes: numa coleção intitulada também *O Tempo e o Modo*, João Bénard da Costa traduz *Le personalisme e Introduction aux existentialismes*, respetivamente em 1960 e 1963, e António Ramos Rosa traduz *Manifeste au service du personalisme*, em 1967. A revista tornar-se-ia peculiar pelo diálogo entre católicos e não católicos, fundindo, num mesmo espaço, uma diversidade de intervenientes das mais diversas proveniências ideológicas, como Mário Soares, Bernardo Santareno, Joaquim Namorado ou Eduardo Lourenço.

Um olhar às diversas coleções da editora demonstra a sua importância na mediação do Holocausto: em *História de Hoje*, coleção iniciada em 1964, encontramos como título inaugural *Crónica do ghetto de Varsóvia*, de Emmanuel Ringelblum, e posteriormente obras fundamentais como *O processo de Nuremberga*, de Didier Lazard (1965), e duas de Saul Friedländer, *Pio XII e a Alemanha Nazi* (1967)

---

<sup>275</sup> Sobre a Editora Moraes e a génese e desenvolvimento da revista *O Tempo e o Modo*, vejam-se, respetivamente, Ludovico (2016) e Ferreira (1994), que tomámos aqui como fontes principais de informação secundária. Sobre o movimento personalista, fundamentado filosoficamente por Emmanuel Mounier sobretudo em publicações da primeira metade da década de 1960, veja-se Ferreira (1994: 149-156). Este seria um pilar da democracia cristã e dos partidos que, a partir deste ideário, surgiram no panorama político português após o 25 de Abril, como o CDS e o PPD/PSD.



e *Kurt Gerstein: Entre o homem e a Gestapo* (1968),<sup>276</sup> ambas relacionadas com a polémica inaugurada pela peça de Rolf Hochhut. Por outra parte, uma leitura dos números de *O Tempo e o Modo* na sua primeira fase (1963-1967),<sup>277</sup> sempre sob forte escrutínio da censura, também nos dão pistas sobre o debate em curso relativamente aos crimes nazis, incontornáveis no espaço público desde o caso Eichmann, e, entre 1963 e 1965, através dos julgamentos de Auschwitz, em Frankfurt am Main, onde os funcionários daquele campo são, pela primeira vez em grande número, chamados a depor sobre o seu papel no sistema de perseguição, deportação e extermínio. Estes sucessivos julgamentos são acompanhados com atenção pela imprensa internacional, e desencadeiam um extenso debate intelectual na Alemanha Ocidental, por parte de uma nova geração, sobre a ligação do país com os seus crimes durante a Segunda Guerra Mundial e com as suas formas de lembrar e/ou esquecer o passado.<sup>278</sup>

Editada pela primeira vez em junho de 1965 por Hans Magnus Enzensberger, a revista *Kursbuch* é um desses novos espaços de debate intelectual na Alemanha Ocidental, e o seu primeiro número inclui um dossiê com apontamentos sobre o julgamento em curso [*Aufzeichnungen von einem Prozeß*], constituído por duas secções, respetivamente dos escritores Peter Weiss (1916-1982) e Martin Walser (\* 1927). Do primeiro publica-se *Frankfurter Auszüge* [*Excertos de Frankfurt*], um protótipo da peça documental que publicaria nesse ano, *A investigação* [*Die Ermittlung*], reflexão estético-política a partir dos testemunhos dos perpetradores em Frankfurt. Por sua vez, Martin Walser abria o caminho para a discussão sobre quem deveria reivindicar uma responsabilidade coletiva sobre Auschwitz e o Holocausto, a partir da centralidade que o discurso dos perpetradores comuns agora adquiria, no ensaio *Unser Auschwitz* [*Nosso Auschwitz*]. A questão da culpa coletiva sobre os crimes fora já discutida publicamente a partir da publicação em 1946 da obra do psiquiatra e filósofo Karl Jaspers (1883-1969),<sup>279</sup> *Die*

---

<sup>276</sup> Título fortemente modificado na sua tradução portuguesa. Em francês lê-se *Kurt Gerstein ou L'Ambiguïté du Bien*, dialogando com a “banalidade do mal”, tese do – à época muito discutido – livro de Hannah Arendt sobre Adolf Eichmann.

<sup>277</sup> “Surgindo em 1963, a Revista *O Tempo e o Modo* foi o resultado do percurso dum grupo de católicos, constituído em 1958, e manteria a intencionalidade original até finais de 1967. Em Outubro de 1969 (nº 73), teria início a *Nova Série* de *O Tempo e o Modo*, a qual permaneceria pelo menos até Setembro de 1977 (nº 126). Marcada pela afirmação das correntes maoístas na sociedade portuguesa, a *Nova Série* (...) constituiu uma outra fase na vida da Revista, na qual seriam reflectidas perspectivas já muito distantes do projecto inicial” (Ferreira, 1994: 129).

<sup>278</sup> Estes julgamentos fazem parte de uma mudança de paradigma nos processos criminais relacionados com o nazismo, iniciada pelo ano de 1958, com os chamados julgamentos de Ulm, e cujo ponto alto havia sido já o julgamento de Eichmann em Jerusalém, ainda assim pela justiça israelita, e não alemã. Entre 20 de dezembro de 1963 e 20 de agosto de 1965 decorre em Frankfurt o “Processo Penal contra Mulka e outros” [*Strafsache gegen Mulka und andere*]. Robert Mulka, SS-Hauptsturmführer adjuvante do comandante em Auschwitz Rudolf Höß, é o principal condenado, junto com outros responsáveis pela estação médica e pela farmácia do campo, pela contabilidade, pela supervisão dos prisioneiros, etc. Mulka havia sido ‘desnazificado’ segundo o processo de reeducação implementado pelas forças americanas em 1945-46, e recomeçado uma vida normal na Alemanha enquanto comerciante. Estes julgamentos, contrariamente aos de Nuremberga, levam a sociedade alemã comum a confrontar-se com o seu papel no sistema concentracionário nazi (cf. Fischer, 2015).

<sup>279</sup> No terceiro número de *O Tempo e o Modo* é publicada uma tradução do discurso de Jaspers nos Encontros Internacionais de Genebra em 1946, a propósito do tema “O espírito europeu”. A tradução é de João Bénard da Costa (Nº3, março de 1963, p. 18 ss.).

*Schuldfrage [A questão da culpa]*. Como elenca António Sousa Ribeiro (2016b), Jaspers distinguia na questão da culpa quatro vertentes: culpa criminal, culpa política, culpa moral e culpa metafísica, esta última “princípio ético fundamental que abrange toda a humanidade e se estende às gerações seguintes, não podendo, por definição, prescrever” (*idem*, 4). A partir do mediatismo do Holocausto nos anos 1960, esta discussão torna-se inevitável no espaço público alemão, do qual Martin Walser será, até à atualidade, um dos seus mais destacados protagonistas.<sup>280</sup>

Em *Unser Auschwitz* (1965), notava já que a cobertura mediática do processo era acompanhado por um tipo de fascínio:<sup>281</sup> “É conhecido o fascínio que o horrível exerce sobre nós. E Auschwitz parece, se é que parece, seguir este caminho ao estabelecer-se como celebridade histórica entre nós. Como citação do horror”<sup>282</sup> (Walser, 2015: 105). Walser critica, de seguida, os correspondentes da comunicação social, que muito facilmente descreviam Auschwitz a partir da designação de “Inferno”, de “cenas dantescas”, daquele campo de concentração como uma “fantasia de Dante” (*idem*, 105-106). Walser questiona-se de onde virá esta tendência para equiparar os SS do campo com diabos (*Teufel*) e bestas (*Bestien*), portanto, de imaginar Auschwitz como um ‘inferno’. Observando a desorientação inicial que constitui a receção de ‘atrocidades’ ainda vagamente definidas em 1945 (*cf.* cap. 1.1), não nos surpreende esta repetição. No entanto, Walser assinala uma questão mais profunda do que a de um tique dos repórteres em Frankfurt. A imagem do inferno só seria uma realidade para quem não esteve em Auschwitz e a realidade só se recuperaria através do testemunho dos prisioneiros, se estes conseguissem sequer falar numa sala de um tribunal, enfrentar aqueles que os torturaram, relembrar as frases que ouviram vinte anos antes, reativar o pior material de que se compunha a sua memória (*cf. idem*, 107). Walser conclui a impossibilidade de entendimento do que foi Auschwitz fora do espetro folhetinesco sensacionalista do jornal BILD ou de Dante (“*halb-Bild-Zeitung, halb Dante*”, *idem*, 109).

---

<sup>280</sup> Não sem polémica pela sua progressiva crítica a uma instrumentalização do Holocausto, que, no caso do seu conhecido discurso de aceitação do Prémio da Paz dos Editores Alemães [*Friedenspreis des deutschen Buchhandels*], que lhe é outorgado em 1998 (Nelly Sachs fora-o nesse ano de 1965), desencadeia um forte debate no meio intelectual alemão. Para uma leitura comparada dos ressentimentos de Jean Améry (*cf.* cap. 1.3.3) e de Martin Walser face à memorialização do Holocausto na Alemanha, veja-se Assmann: “(...) while Améry’s essay was written at a time when postwar Germany was still characterized by what the sociologist Hermann Lübbe called ‘communicative silence’, Walser’s speech was written against the backdrop of a flourishing culture of public memorialization of the Holocaust. He reacted against what he saw as an exaggerated and coercive presence of memory in media and monuments. If Améry pronounced his veto against the social milieu of a general forgetting, Walser, thirty years later, pronounced his veto against a milieu of intensive public memorialization” (Assmann, 2003: 128).

<sup>281</sup> As traduções de *Unser Auschwitz* são nossas.

<sup>282</sup> „Die Faszination, die das Grauenhafte auf uns ausübt, ist bekannt. Und Auschwitz scheint, wenn überhaupt, auf diesem Weg bei uns zur geschichtlichen Berühmtheit zu gelangen. Als Greuelzitat”.

Uma aproximação teria de começar pela forma como se pensa a relação entre o campo de concentração e as pessoas comuns:

É que Auschwitz não era o inferno, mas um campo de concentração alemão. E os “prisioneiros” não eram condenados ou semi-condenados de um cosmos cristão, mas judeus inocentes, comunistas e etc. E os torturadores não eram diabos fantásticos, mas pessoas como tu e eu. Alemães ou aqueles que o desejavam ser.<sup>283</sup> (*idem*, 108)

Walser tematiza, em 1965, a culpa coletiva, reclamando, nos termos em que Karl Jaspers a colocara, uma culpa moral ou metafísica, que perdurasse na história e não se eliminasse através de um julgamento, irremediavelmente localizado no tempo, sem repercussões para fora do âmbito daquilo que era factual e jurídico. Neste formato, Auschwitz não se distinguiria de um julgamento de assassinato por rapto ou por agressão sexual. Uma culpa moral implicava que os alemães lidassem com os relatos dos julgamentos de Frankfurt de uma forma totalmente distinta da via sensacionalista, nomeadamente questionando a sua quota-parte [*Anteil*] de Auschwitz. Um questionamento que, perante a mediatização progressiva do Holocausto, o levou a tornar-se cada vez mais crítico da forma positivista como se discutia a relação entre estados nacionais e o Holocausto, na sua perspectiva uma via facilitista de lidar com o passado recente alemão e com os crimes cometidos pelo nazismo:

Nós queremos desaparecer desta história. E a Justiça deve ajudar-nos nesse propósito. E o que fazemos com o sofrimento dos «prisioneiros»? Como não somos capazes de construir um sentido satisfatório para tudo aquilo, o nosso instinto refugia-se novamente na vingança. [...] Agarramo-nos às brutalidades subjetivas. Estas atraem-nos e repugnam-nos. Deixamo-nos atrair e repugnar. Isolamos as brutalidades, as suas causas aborrecem-nos. A distância de segurança dos «diabos» e «bestas» permite-nos consumir as claridentes citações como ração para o nosso mais secreto lado associal. Permitimo-no-lo tanto mais facilmente quanto mais expressamos às vítimas a impotência do nosso lamento. E a Justiça cumprirá este quesito social, tratando da questão de acordo com a lei.<sup>284</sup> (*idem*, 118)

Um ano e meio antes de Walser dar assim início à sua longa obra ensaística sobre a questão da culpa coletiva alemã, a revista *O Tempo e o Modo*, equiparável em Portugal em novidade e impacto à *Kursbuch*,

---

<sup>283</sup> „Nun war aber Auschwitz nicht die Hölle, sondern ein deutsches Konzentrationslager. Und die «Häftlinge» waren keine Verdammten oder Halbverdammten eines christlichen Kosmos, sondern unschuldige Juden, Kommunisten und so weiter. Und die Folterer waren keine phantastischen Teufel, sondern Menschen wir du und ich. Deutsche, oder solche, die es werden wollten“.

<sup>284</sup> „Wir wollen heraus aus dieser Geschichte. Und die Justiz soll uns dazu verhelfen. Und was machen wir mit dem Leiden der «Häftlinge»? Weil es uns nicht gelingen kann, da irgendeinen Sinn hineinzukonstruieren, der uns befriedigen könnte, flüchtet sich unser Instinkt wieder zur Vergeltung. (...) Wir klammern uns an die subjektiven Brutalitäten. Die ziehen uns an und stoßen uns ab. Wir lassen uns anziehen und abstoßen. Wir isolieren die Brutalitäten, die Ursachen langweilen uns. Die gesicherte Distanz zu den «Teufeln» und «Bestien» erlaubt uns, die gleißenden Zitate als Futter für unser eigenes, geheim gehaltenes Asoziales zu konsumieren. Das können wir uns um so leichter gestatten, als wir ja den Opfern unser ganzes kraftloses Bedauern entgegenbringen“.

celebrava o seu primeiro aniversário. A heterodoxia da participação intelectual na revista espelhava-se nos depoimentos laudatórios da sua existência no espaço público português, como sustentam, na abertura deste número, os constantes do nosso trabalho Joaquim Namorado e Mário Dionísio, entre outras figuras como Mário Soares ou Luís Lindley Cintra.

Neste primeiro número de 1964 consta um artigo de caráter simultaneamente informativo e opinativo que faz o acompanhamento dos julgamentos de Auschwitz. O autor é um *enfant terrible* de apenas 23 anos, expulso dos liceus por onde estudara e ativista antissalazarista durante as lutas académicas de 1962 no âmbito do MAR (Movimento de Acção Revolucionária). Como é que uma figura ativa num movimento da esquerda revolucionária ocupa um cargo relevante na revista impulsionada pelos intelectuais católicos, é algo que o próprio Vasco Pulido Valente (1941-2020) explicava em entrevista, pouco tempo antes da sua morte: “Eu não acabei n' *O Tempo e o Modo* por acaso, mas porque já antes percebia – ou melhor, sentia – que a Igreja era a parte fundamental do problema. Aproximei-me da Igreja, tinha amigos na JUC (Juventude Universitária Católica)” (Céu e Silva, 2021: 165). O facto de escrever sobre Auschwitz, transcrevendo os depoimentos do mais destacado dos seus comandantes, sem que a censura o importunasse, explicar-se-ia através deste retrato sugestivo do funcionamento peculiar do aparelho repressivo em meados dos anos 60:

Eu era vice-chefe de redação de *O Tempo e o Modo*, que era feita pelo João Bénard da Costa, que era chefe de redação – o diretor era o António Alçada Baptista, que andava o dia todo atrás de meninas –, mas, como trabalhava na Gulbenkian até às 18h00, eu é que apanhava com todos os problemas, como os artigos cortados pela censura a dizer: «Ó senhor coronel, porque cortou isto?» Era à portuguesa. «Porque cortou isto? Não é nada do que pensa», e ele respondia «Não quero esse comentário», e eu continuava com conversa mole «Não é nada do que o senhor coronel pensa», e discutíamos o texto linha a linha. Estive, sem exagero nenhum, centenas de horas ao telefone com os coronéis da censura e aquela converseta de vez em quando resultava. (*idem*, 169)

Teria negociado a publicação do seu ensaio sobre os julgamentos de Auschwitz com os coronéis? A edição de janeiro de 1964, incluía três textos seus: “Nós e os Outros” (*O Tempo e o Modo*, nº12, pp. 13-21), peça que aqui nos importa; e dois curtos comentários críticos sobre a atualidade política internacional. Logo após o primeiro, surgia uma tradução de excertos da obra historiográfica *Ascensão e Queda do Terceiro Reich [Rise and Fall of the Third Reich]*, de William L. Shirer e, tanto em números anteriores como posteriores, Pulido Valente debruça-se sobre o III Reich e a sua cronologia histórica. Detenhamo-nos, por agora, no título lacónico dado por Pulido Valente ao seu ensaio, observando a primeira parte (de um total de seis), que é o parágrafo introdutório: *Nós e os Outros*. O estudante de

Filosofia abordava aqui a questão a partir dos parâmetros que anteriormente definimos sobre os eixos de afeto político e comparação entre vítimas, indo de encontro, por sua vez, à discussão sobre culpa coletiva e relação dos estados com os crimes por eles cometidos, presente no debate intelectual alemão iniciado por Jaspers e desenvolvido em termos semelhantes por Walser. O artigo de Pulido Valente parte do mesmo princípio crítico que o do autor alemão – a insuficiência do relato mediático:

Os julgamentos de Francfort, sobre que os jornais têm publicado longas notícias, necessitam de uma apresentação e de um esclarecimento. Os factos só adquirem significado quando integrados no correcto contexto e observados de justa perspectiva. É essa perspectiva que tentaremos aqui fornecer. Tentaremos demonstrar que Auschwitz e os horrores do genocídio não são separáveis do nazismo e daremos de barato, por nos parecer a própria evidência, que são a sua lógica consequência. (*O Tempo e Modo*, nº12, p. 13)

Pulido Valente transcreve, na segunda parte, o depoimento de Robert Mulka, a partir das atas do interrogatório. Uma longa transcrição de mais de três páginas da interlocução entre o juiz e Mulka, culmina com o elucidativo posicionamento de todos os julgados em Frankfurt, à semelhança daquele já observado em 1946 em Nuremberga e em 1961 em Jerusalém: a eliminação dos judeus da Alemanha era uma tarefa administrativa. Vinte anos depois, e com o mesmo tempo de vida normalizada na Alemanha do milagre económico, Mulka justificava-o da mesma forma:

O Juiz – Recebeu um telegrama que anunciava um comboio de holandeses? Sabe quem comandou a unidade de vigilância?, a guarda S.S. que isolou o comboio? Inspeccionou os preparativos da rampa?

Mulka – Nunca estive de serviço na rampa. Não tinha nada que ver com isso, isso era com o departamento da secção política. Só vi a rampa cá de fora. Estava destroçado, doente, impotente para reagir.

O Juiz – E o que é que pensou da chegada desses milhares de humanos ao campo?

Mulka (debilmente) – Queríamos libertar o Reich dos judeus.

(*idem*, 16)

A partir desta afirmação, Pulido Valente discorre sobre questões de responsabilidade individual e coletiva, inviabilizando a representação dos carrascos como “diabólicos agentes maléficos”, sabendo-o ou não, sob o aparelho interpretativo de Hannah Arendt sobre Adolf Eichmann.<sup>285</sup> Recusa-se a observar nos carrascos uns “heróis da crueldade e da abominação”, e vale-se precisamente do exemplo de Eichmann para destacar o carácter burocrático de meros “chefe[s] de secretaria zeloso[s] e cumpridor[es]” (*idem*,

---

<sup>285</sup> No número 56 da revista, o primeiro de 1968, a nota de abertura destacava a tradução nessa edição de excertos de *On Revolution* da filósofa que era “depois do *On Revolution* e da obra sobre Eichmann, um dos nomes mais conhecidos (e discutidos) da filosofia política actual. O ensaio que dela publicamos é uma reflexão capital sobre temas em que convém meditar. É um texto que propomos à polémica e que se insere numa problemática que apesar dos nossos tempos e dos nossos modos (ou por causa deles) insistimos em levantar” (*O Tempo e o Modo*, nº 56, janeiro de 1968, pp. 6-7).

17), de que Mulka é apenas mais um exemplo. Pede, depois, que se escutem as palavras perentórias deixadas por Rudolf Höß sobre as ações tomadas, para complementar a relação entre burocracia e crimes nazis.<sup>286</sup> Os excertos das palavras de Höß demonstram o conhecimento exato das atrocidades cometidas durante o Holocausto: “A resolução definitiva do problema judeu significava extermínio total de todos os judeus da Europa” (*ibidem*). Höß era tudo menos um doente mental, aventava Pulido Valente, pois tal conclusão implicaria esse mesmo diagnóstico sobre uma “casa respeitável que aproveitando as prerrogativas e os benefícios nunca assaz exaltados do mercado de economia livre e livre concorrência, competia por uma encomenda compensadora” (*idem*, 18). Tratava-se da empresa *Topf und Söhne* [*Topf e Filhos*], da cidade de Erfurt, responsável pela produção de fornos crematórios para os campos de concentração alemães. Pulido Valente cita também uma outra carta, de uma empresa concorrente, que se vangloria da qualidade dos seus produtos, no caso dos fornos providenciados aos campos de Dachau e de Lublin, concluindo, numa tónica de feição anticapitalista, sobre a necessária relação entre concorrência e mercado livre e uma visão totalitária como a nacional-socialista. O autor argumenta que, se o regime em vigor no *Reich* instigava a violência como aceitável, então há muito barulho por nada nestes julgamentos:

Se Mulka e Hoess aceitam dirigir o extermínio dos judeus, não existe razão válida para que não o façam com eficiência. [...] Assente o princípio de que se matarão seres humanos, nada impede que desinteressadamente se combinem os pormenores. Nada de estranho, nada que justifique declamações de horror e insignificativos gestos de sentimento. (*idem*, 19)

Ou, como lhe chamaria Martin Walser, citações do horror. O intelectual português situa a discussão no mesmo terreno que o alemão – na culpa metafísica, que passa ao largo do sensacionalismo dos julgamentos de Auschwitz: “Ao julgar Mulka e os companheiros a humanidade sabe que se julga a si mesma no passado, no presente e no futuro. Explicá-los em si próprios, fechá-los numa culpa pessoal equivale a permitir que se multipliquem” (*idem*, 20).

O comentário termina com uma lacónica alusão à situação portuguesa enquanto decorrente de um regime autoritário. Pulido Valente despreza o dilema sobre se o povo alemão sabia dos crimes ou não: “Admitindo que o povo alemão não vivesse na posse do conhecimento exacto das circunstâncias e da extensão das perseguições aos judeus e aos dissidentes políticos, o povo alemão vivia de certo na posse do conhecimento exacto do que não se lhe permitia. E isso chegava. E chega.” (*idem*, 21). Seriam os portugueses o coletivo que se escondia no pronome pessoal do título “Nós e os outros”? Estariam na

---

<sup>286</sup> Provavelmente a partir das notas autobiográficas do comandante SS, escritas na prisão, publicadas pelo historiador Martin Broszat durante os julgamentos de Ulm em 1958 (cf. Pimentel, 2020: 56).

posse do conhecimento do que não se lhe permitia? Ou a enumeração detém-se na questão da culpa metafísica frente à culpa individual? Ao evitar os meandros da censura, Pulido Valente abre o caminho a uma interpretação destas questões, que terá pontos de contacto com a mediação artística da época, cujo exemplo primordial nos parece ser o de Bernardo Santareno, que encontra, em parte da sua obra, um suporte argumentativo nas declarações recolhidas durante os julgamentos de Auschwitz.

Como ponto final do nosso caminho, observaremos de que forma a história do Holocausto – que aqui demonstramos ser amplamente discutida em Portugal nos anos 60 – se torna parte da obra de um dos mais originais dramaturgos portugueses do século XX.

### 3.2 Parábolas legais, parábolas históricas: *O Judeu* e *O Inferno* de Bernardo Santareno

O estatuto de Bernardo Santareno enquanto maior dramaturgo português do século XX não é coerente com a falta de visibilidade da sua obra no país desde o 25 de Abril. A divisão normalmente encetada do seu percurso em duas grandes fases<sup>287</sup> contribuirá, em grande parte, para que assim seja: após uma prolixa escrita de textos dramáticos, entre 1957 e 1962, alguns deles encenados e um deles escrito propositadamente para a televisão<sup>288</sup>, há um hiato de cerca de quatro anos, quebrado pela publicação de *O Judeu*, em 1966, que iniciará uma nova fase da dramaturgia de Santareno, mais claramente interventiva, social e politicamente.<sup>289</sup> No entanto, é apenas durante a explosão dramatológica pós-25 de Abril – em que se encena, por fim, muito do que o regime salazarista e caetanista havia censurado – que surge uma grande parte das publicações académicas sobre *O Judeu*. Este drama histórico cumpre a lógica parabólica das encenações à imagem de *Das Leben des Galilei* de Bertolt Brecht, ou *Marat/Sade* de Peter Weiss, criando um distanciamento temporal entre o momento da encenação e o momento da ação histórica encenada. Neste caso, revisita-se o julgamento e morte, pelo Santo Ofício, do também dramaturgo António José da Silva, no século XVIII, o que, durante os anos 80, transforma *O Judeu* numa obra que veicula os abusos antidemocráticos do Estado Novo perante os seus intelectuais, de que Santareno havia sido uma das vítimas<sup>290</sup>.

---

<sup>287</sup> Tomamos aqui por referência a divisão proposta por Barata (1991) e Rebello (1991).

<sup>288</sup> *Os Anjos e o Sangue* (1961). À época da edição das obras completas de Santareno (1985), a peça não tinha nunca sido emitida.

<sup>289</sup> No início daquela década, Santareno gozava já de reputação elevada na dramaturgia portuguesa, sendo, na prática, necessário recuar àqueles anos para se encontrar uma profícua repercussão das obras do autor em crónicas, críticas, antologias ou histórias do teatro português (Barata 1991:358 ss.)

<sup>290</sup> Não é surpreendente, portanto, que *O Judeu* seja integrado como leitura obrigatória no ensino público português no início da década de 1980, dando origem a algumas publicações didáticas, que espelham a necessidade de complementar a abordagem escolar da obra com conhecimentos académicos

A morte de Santareno em 1980 e posterior publicação integral da sua obra contrastam com a diminuição da encenação das suas obras a partir do final da década. A substituição, entretanto, de *O Judeu* por *Felizmente há luar!* de Luís Sttau Monteiro (1962) nos planos curriculares, dá conta da preferência do estudo do teatro brechtiano português a partir da mera focalização na parábola histórica enquanto forma de impelir o espectador (português) a agir sobre o seu presente histórico (o Estado Novo). É este enfoque que, como já evidenciado por Barata no início dos anos 90, torna a receção de obras como *O Judeu*, “irremediavelmente datadas” (1991: 365). Este aspeto é evidenciado já durante o início da década de 60, em que João Gaspar Simões, que segue atentamente o percurso de Santareno, identificava, numa crítica a *O Lugre* (1959), a urgência do jovem autor em procurar novas formas dramáticas sustentadas pela realidade imediata: “Tiranzado pela realidade, o dramaturgo, que não encontrou ainda a expressão adequada para aquilo que em verdade procura – a dramatização de certa angústia íntima –, ei-lo que envereda por um caminho que só lhe pode ser prejudicial” (Simões 2004b: 103).

Santareno segue, portanto, essa pesquisa formal (cf. Bornheim, 1992: 35ss.), tão cara a Brecht, no sentido de aumentar o potencial didático das suas peças, sabendo, no entanto, como Gaspar Simões igualmente já lamentava, que no país da altura estas ficavam paralisadas em forma escrita, quando “o teatro é para o palco” (Simões, 2004b: 111). Não podemos, assim, ignorar, que o processo de construção de *O Judeu* e das peças seguintes (até 1974), é realizado com uma consciência plena da sua censura, o que, a nosso ver, salienta ainda mais as questões didáticas que de lá emanam. No caso de *O Judeu* e *O Inferno* (1967), parece-nos importante reverter o aparente fechamento destas peças no seu imediato tempo histórico, assinaladas tanto por Gaspar Simões em 1960, como por Oliveira Barata em 1991, relendo-as a partir das circunstâncias de mediação do Holocausto observadas neste capítulo. Reencontraremos Schwarz-Bart e Robert Mulka, a empresa *Topf e Filhos* e os diários de Hitler, os filmes-documentários das tropas aliadas de 1945 e o filme *Judgment at Nuremberg* de 1961. Bernardo Santareno promove, no seu teatro documental, uma fonte inesgotável de evidências da receção do Holocausto durante os anos 60.

Longe da sua inicial “análise psicanalítica do povo português”, pautada por um “trágico pathos lusitano” (Barata, 1991: 382), *O Judeu* funda-se no horror infligido pela sociedade doutrinada pelo cristianismo fundamentalista, a um artista, um intelectual, o dramaturgo António José da Silva, cuja

---

sobre as grandes transformações dramáticas ocorridas ao longo do século, nomeadamente o teatro épico de Bertolt Brecht, e às quais o grande público havia estado alheio até 1974 (cf. para além de Barata, 1983, Camelo & Pecante, 1999 [1984]).



morte nas fogueiras do Santo Ofício metaforiza a morte social do intelectual português do século XX. De um ponto de vista estético-formal, de forma a evidenciar a lógica didática da peça, e, por extensão, o seu potencial enquanto consciencialização política do espectador-cidadão, encontramos a figura do narrador-comentador – o Cavaleiro de Oliveira – cujas intervenções nos demonstram por que razão *O Judeu* estaria destinado a ser proibido pelo lápis azul<sup>291</sup>: “Portugal pode comparar-se a um relógio atrasado pela malícia e perversidade daqueles que têm a cargo dar-lhe corda” (Santareno, 1990: 43). A crescente censura de que Santareno tinha visto as suas obras serem objeto, assim como o ambiente político-social tenso desde o início da década, transfiguram-se em crítica social aberta a partir desta obra. O “relógio” – o progresso inexorável – é deliberadamente sabotado pelo poder instituído – o Santo Ofício, o regime salazarista – de quem os portugueses necessitam ser resgatados:

É preciso resgatar os portugueses do jugo nefando do Santo Ofício. Vai nisso a salvação do reino, pois que ciências e artes a par e passo do progresso, civilidade e civilização, um comércio próspero, uma autoridade cônica das suas funções, uma religião purgada de idolatria, enfim, portugueses ilustrados e conscientes, não poderá haver enquanto perdure a monstruosa jurisdição. (*idem*, 46)

A continuidade entre o século XVIII e a atualidade da obra nasce dos apelos e questões colocadas pelo Cavaleiro de Oliveira ao futuro que é o presente da realidade da encenação:

Ai, como vos amo, admiro e invejo, a vós, portugueses do maravilhoso século XX! Vós, para quem estes crimes nefandos do Poder mais não serão que as sombras dum pesadelo, vindas da noite álgida do passado, e logo desfeitas pelo Sol claríssimo dos luminosos dias que então vivereis! (*idem*, 51)

Uma intervenção seguida de apelos à violência pelo povo, cujo antisemitismo é latente: “Cães judeus! Porcos!!...”/ “Matem-nos! Matem-nos a todos!...”/ “Queimem esses demónios!...”/ “Foram eles! Os judeus mataram Nosso Senhor Jesus Cristo!...”/ “O auto-de-fé quem o faz é a gente” (*idem*, 52-53). Contrariamente à representação da violência popular predominante nas obras anteriores, materializa-se aqui, através do distanciamento histórico, o apelo ao posicionamento crítico dos “felizes mortais que terão a dita imerecida de viver no Portugal do século XX” (*idem*, 95). É este sentido épico-didático que

---

<sup>291</sup> A peça tem, de imediato, o mesmo destino que qualquer obra de Brecht e um conjunto de outros autores visados pela comissão de censura: a publicação em livro, mas a proibição de ser levada a palco. Maria Manuela Delille (1984:54) sublinha que, à parte a “conjuntura diplomática entre Portugal e o Brasil particularmente favorável”, que permitiu a encenação excepcional de *A Alma Boa de Sé-Chuão*, em Lisboa, em março de 1960 – e, ainda assim, “turbulenta” – nenhuma peça de Brecht foi encenada de forma legal. Excetuavam-se eventos clandestinos ou semiclandestinos no teatro amador. Sobre as peripécias do processo de tradução de Brecht no Estado Novo, veja-se Cortez (2009).

explica, na abertura do terceiro e último ato, o sonho profético de Lourença, mãe do Judeu, surgindo num ecrã por trás do palco a projecção de “fragmentos de filmes-documentários dos campos de concentração nazis para judeus, durante a última guerra” (*idem*, 172). O estranhamento na receção da obra à época perante a inclusão deste quadro é sintomático na pergunta colocada a Santareno numa entrevista ao *Jornal de Letras*, em junho de 1966:

Para quê o sonho profético de Lourença? Para quê a projecção de filmes-documentários dos campos de exterminação [sic] nazis? Para quê a antevisão de um futuro que é passado? Você localizou «O Judeu» no espaço e no tempo... As personagens são nossas, autênticas, bem reais, outra vez vivas. Na peça não cabem massacres na câmara de gás... Talvez o efeito seja belo, tragicamente belo. Mas chegará isso para justificar o pesadelo com que inicia o 3º acto?. (*apud* Camelo & Pecante, 1999: 331)

Este excerto da entrevista é publicado pelo próprio jornal apenas em 1981, indicando que a censura havia eliminado esta questão. Santareno responde destacando o seu posicionamento enquanto dramaturgo versado em psiquiatria:

[...] [O] processo vivido pelo Judeu, desde o horror da sua marca de bastardo social até à liberdade atingida de homem sem fé nem metafísica, mas associado à sua raça humilhada tão-só pelo desenvolvimento da sua consciência de Justiça, esta longa e dolorosa evolução está dada nesta peça a partir dos estudos actuais feitos sobre a psico-sociologia dos Judeus.” (*idem*, 332)

De seguida, contrariando a perspetiva do jornalista de que as personagens “são nossas”, delimitadas à categorização do espaço e tempo num sentido aristotélico,<sup>292</sup> Santareno destaca o universalismo da denúncia de crimes contra os direitos humanos *lato sensu*, na senda da discussão sobre culpa moral e metafísica anteriormente aludida:

O massacre dos judeus nos campos nazis não interessa evidentemente apenas aos alemães e aos judeus, interessa ao mundo todo, e a nós portugueses também: tem um valor de «aviso», de vacina premonitória que aproveita a todos e a nós também. Não esquecer que O Judeu está perspectivado para o nosso tempo,

---

<sup>292</sup> Por outro lado, não terá o jornalista errado ao considerar a inserção deste material enquanto efeito “tragicamente belo”, se o pensarmos como estranhamento e horror produzidos através do sublime, na aceção de Friedrich Schiller. Como lembra António Sousa Ribeiro, “[o] ‘sublime’ do campo de extermínio é de uma ordem que, longe de suscitar a afirmação da superioridade moral de uma ideia de humanidade, compromete, pelo contrário, em definitivo essa mesma ideia e exige o desenvolvimento de uma ética e uma estética da representação capazes de fazer justiça ao sofrimento concreto de seres humanos concretos” (2013: 25); o próprio Bertolt Brecht não rejeita, ao contrário do significado simplista dado ao esquema dicotómico entre teatro dramático e épico que este deixou nos *Schriften*, o papel das emoções no teatro não-aristotélico que defendia (*cf.* Bornheim, 1992: 213 ss).

para a problemática do «hoje, dia-a-dia». Não esquecer ainda que (como se diz no final da peça) o espírito que levou às atrocidades dos queimadeiros não se extinguiu com a extinção da Santa Inquisição; outras formas ele veio tomando através dos tempos (atenção às chacinas nazis!), outras formas continua a tomar hoje em vários pontos do mundo. O espírito é o mesmo: mudam as motivações superficiais, mas as profundas mantêm-se. Não esquecer também que o que se diz da bastardia social dos judeus se não refere apenas aos judeus, mas a outras formas de bastardos que hoje, no mundo que nós habitamos, continuam a sofrer a violência da injustiça camuflada com muitos nomes, interesses e valores de aparência quase honesta. (*ibidem*)

Maria Manuela Delille (1984: 59) advoga que a forma como a obra foi estruturada e nos é comunicada, configura a maior razão para a sua imediata censura quando publicada. Na verdade, a interseção de quadros representativos de contextos temporais diversos em *O Judeu* não se esgota com a projeção de excertos de filmes sobre campos de extermínio. O teatro dentro do teatro, aquando da inclusão de excertos de óperas de António José da Silva, pretende salientar a censura de que é vítima o Judeu, apesar do seu sucesso com o público, por parte das instâncias do poder. No final dos primeiros dois atos são encenados respetivamente, enquanto quadros que remetem para o seu percurso, a sua leitura de um trecho da ópera que havia composto *Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, para os estudantes de Coimbra (“Gargalhada uníssona de todos os estudantes”, [Santareno, 1990: 98]), e, no final do segundo ato, a estreia auspiciosa da mesma ópera no Teatro do Bairro Alto (“Conquistou, enfim, o amor das gentes!” [*idem*, 154]). A já referida abertura do terceiro e último ato, através da profecia onírica de Lourença, mobiliza o genocídio nazi para o estrato do percurso de António da Silva, pontuando o decurso da ação com uma tensão constante perante o expectável desenlace trágico, que contradiz a natural linha de sucessos do Judeu enquanto artista. Não é, portanto, um acaso que seja no auge da projeção do personagem que, apesar da perseguição social e religiosa, consegue vingar, que sejam

[...] projectados fragmentos de filmes-documentários dos campos de concentração nazis para judeus, durante a última guerra. As imagens escolhidas, que serão autênticas, mostram os massacres de judeus nas câmaras de gás: Massas imensas de vítimas, esfarrapadas ou nuas, movendo-se como num pesadelo, sem elementos precisos no vestuário, ou outros, capazes de as temporalizar numa época determinada. Pormenores de horror: O medo angélico das crianças, o rosto da morte nos seres jovens e belos, o misticismo messiânico dos velhos. A luz e o som criarão a necessária unidade entre as imagens filmicas e as personagens vivas do palco: As cenas projectadas devem sair de dentro de Lourença, da raiz da sua angústia como ondas de pavor. Ouvir-se-á, durante a projecção, o velho canto de amor judaico: «Shema

Yisrael Adonoi Elohenu Adonoi Echod...» Ao ritmo feroz dos tambores de guerra, uma Voz Trágica irá rememorando os nomes malditos dos campos de extermínio. (*idem*, 172)

Como já antecipámos no início desta terceira etapa do trabalho, o romance *O Último dos Justos* de André Schwarz-Bart é a evidente fonte documental de Santareno para estas indicações cénicas. A “Voz Trágica” elenca o exato conjunto de locais que o final daquele romance também expõe, incluindo Treblinka, que, em 1966, se encontrava no centro de uma nova polémica a partir de uma publicação literária, desta vez do romance com aquele nome, pelo autor francês Jean François Steiner.<sup>293</sup>

Este filme estará igualmente no centro de um outro caso de atroz violência, que choca a comunidade internacional durante os anos 60, o caso dos amantes diabólicos de Chester, na Inglaterra. Trata-se de dois adolescentes, Ian Bradley e Myra Hindley, que se conhecem precisamente numa sessão de cinema em que *Judgment at Nuremberg* é projetado, tornando-se conhecidos pelo brutal assassinato de um conjunto de crianças e adolescentes ingleses entre 1963 e 1965. É este crime que encontramos na obra seguinte de Santareno, *O Inferno*, em forma de prólogo, numa transcrição de uma notícia do Jornal de Notícias, e que dá origem à peça-julgamento que Santareno nos propõe. Esta recria a estruturação de *Die Ermittlung*, de Peter Weiss (1916-1992), autor que Santareno havia conhecido durante os anos do hiato produtivo, e que incorpora em citação intertextual de *O Inferno*, enquanto parte da documentação em que se baseia para dissecar a mente destes criminosos.

Já depois da publicação das primeiras obras, mas antes da fase mais abertamente épico-didática de Santareno, este encontra nos textos teóricos de Brecht,<sup>294</sup> assim como no absurdo de Artaud, Beckett ou Ionesco, os dois grandes paradigmas dramaturgicos do seu tempo, como o próprio menciona num artigo de índole quase didática sobre as novas tendências do teatro internacional, que publica em 1960 na

---

<sup>293</sup> *Treblinka*, romance documental, teve um papel determinante na consciencialização do público francês sobre a especificidade do genocídio dos judeus no universo concentracionário nazi, assim como a distinção, hoje central, entre campos de concentração e de extermínio. A obra apresenta descrições de testemunhos exatos sobre como se processava o envio de corpos para os fornos das câmaras de gás, tendo desencadeado, posteriormente, discussões sobre a veracidade do testemunho de pós-memória de Steiner; o prefácio assinado por Simone de Beauvoir terá contribuído para a sua larga difusão (*cf.* Moyn, 2005). A tradução portuguesa deste romance data de 1973, pela Círculo de Leitores com tradução de Artur Pedro Gil.

<sup>294</sup> Sobre a receção de Brecht em Portugal, veja-se Delille (2000: 17): esta corresponde, nos seus primórdios, a um instrumento de resistência contra o regime salazarista; durante os anos 60, mantém-se a proibição da encenação, mas a publicação, que é permitida, aumenta a já elevada projeção que Brecht tem em certos círculos intelectuais portugueses. As traduções diretas do alemão surgirão, primeiramente de forma ocasional, nos finais dos anos 50, como comprova, por exemplo, a intenção – nunca executada – do Teatro Experimental do Porto de encenar *Mãe Coragem e os seus filhos*, com tradução de Ilse Losa e Jorge de Sena; ao longo dos anos 60, Ilse Losa, Yvette Centeno e Fiama Hasse Pais Brandão, num projeto pensado por Paulo Quintela ainda em 1958, traduzem onze peças e os *Schriften* (*cf.* Cortez, 2009; Delille, 1984: 54). A fama de Brecht enquanto comunista e agitador popular, que justifica a sua inclusão na lista de autores inimigos do regime, permeará a produção dramaturgica de uma nova geração de autores portugueses, que assim verão a representação de uma parte significativa das suas obras paralisada pela censura (*cf.* Rebelo, 1991: 98; Barata, 1991: 353).

revista 57 intitulado “Os que desceram aos infernos”.<sup>295</sup> O artigo parte de uma classificação triádica elaborada por Morvan Lebesque das etapas da história do teatro, e na terceira, a do seu tempo, Santareno destaca que

o Poeta dramático, finalmente! realiza o verdadeiro sonho de Virgílio [*sic*] e de Dante, estes inspirados em Orfeu: a descida aos infernos. O dramaturgo passou para o lado de lá, e, na verdade, não é propriamente um vivo, mas sim, um morto: e disso dá testemunho. (Santareno, 1960: 9)

Se, em *O Judeu*, Santareno visita os infernos da inquisição portuguesa e trata alegoricamente o seu exílio social no regime ditatorial português na forma da parábola histórica, em *O Inferno* parte de um *fait divers* da atualidade imediata para elaborar uma alegoria não distante no tempo histórico, mas no caráter eminentemente violento transversal a toda a sociedade. A forma que Santareno dá à peça é a do julgamento do casal de assassinos de Chester, mas transfigurados nas figuras míticas de Orfeu e Eurídice, um jovem adepto da ideologia nazi e sua companheira e cúmplice, que respondem no tribunal perante a acusação de três mortes representativas de três grupos de vítimas: a de Edward Jones (homossexual), Ann Gilbert (judia) e John Huston (negro).

Ao longo da peça, o juiz-presidente, o procurador de rainha, assim como a acusação, a defesa e os jurados, vão discutindo o caso, sendo possível identificar, através das suas intervenções, a documentação que Santareno utiliza na elaboração da obra. Em primeiro lugar, o filme *Judgment at Nuremberg*, que discute a linha ténue entre as categorias de vítima e de carrasco.<sup>296</sup> Em segundo lugar, os julgamentos de Auschwitz, especialmente através da peça-julgamento de Peter Weiss, autor proibido pela censura portuguesa, mas que a partir do início da década circulava em versões francesas entre os intelectuais portugueses, que acompanhavam o seu êxito europeu à distância.<sup>297</sup> Os julgamentos de

---

<sup>295</sup> “(...) o panorama do teatro de hoje (...) está dividido em duas falanges: o teatro chamado social, com Bertolt Brecht à cabeça; e o teatro a que podemos, com Ionesco, chamar dos infernos, comandado pelo citado Ionesco, por Beckett, por Adamov, por Genet, além dos «Angry Young Men» ingleses que podemos representar por John Osborne, e da «Beat génération» [*sic*] americana, comandada pelo romancista Jack Kerouac.” (Santareno, 1960: 8)

<sup>296</sup> Numa cena particularmente memorável, que terá influenciado a decisão da academia de atribuir o Óscar de melhor ator a Maximilian Schell neste filme, enquanto advogado de defesa, este questiona: como acusar de crimes contra a humanidade apenas os alemães, quando por parte dos americanos havia apoio a práticas de eugenia, o Vaticano havia pactuado com o reconhecimento internacional do regime através da Concordata, Estaline igualmente através do pacto Molotov-Ribbentrop, para não mencionar o horror das bombas de Hiroshima e Nagasaki? O filme reflete, portanto, ao nível das estruturas políticas nacionais, sobre a “zona cinzenta” que Levi (2008: 33-67) viria a conceptualizar enquanto fenómeno dentro dos campos, e que Santareno questiona igualmente através do Orfeu assassino.

<sup>297</sup> Para a repercussão em Portugal da obra de Peter Weiss, veja-se Delille (1996: 218). Atentemos, a partir de Barata (1984: 37), na possibilidade de identificar, a partir do estudo da fábula histórica no teatro português, quase cronologicamente que autores entram e quando em Portugal. Peter Weiss chega a Santareno claramente durante a sua explosão dramática pela Europa de início da década, impulsionada sobretudo pela publicação e encenação por vários países europeus de *Marat/Sade* (1962). *Inferno*, que Weiss nunca publicaria em vida, é divulgada postumamente em 2003, e consiste numa

Auschwitz são seguidos *in loco* por Weiss, também ele um judeu fugido da Alemanha nazi, que de volta do exílio na Suécia no início da década, encontra uma República Federal que havia incorporado os ex-responsáveis nazis no seu normal funcionamento, da política à medicina, da economia à igreja. É da pulsão de denúncia desta RFA do pós-guerra, que surge *Die Ermittlung*, inicialmente parte de uma intenção de levar a cabo um tríptico à luz da *Divina Comédia* de Dante, enquanto metáfora dos horrores do nacional-socialismo, mas que Weiss acaba por não terminar. O Inferno seria, para Weiss, a República Federal, onde aqueles que supostamente foram condenados ao castigo eterno, “estão no meio de nós, os vivos, continuando os seus crimes impune e alegremente, sendo por muitos admirados”.<sup>298</sup> A partir deste cenário, Santareno constrói uma peça-julgamento, cujo desenlace é de antemão conhecido, mas promovendo um debate sobre a influência da filosofia e da literatura na mente criminosa de Orfeu, que este aponta em cadernos que acabam por ser a prova principal do seu instinto assassino. Contrariamente à imagem de banal funcionário que Hannah Arendt fossilizou na figura de Eichmann, este Orfeu canta uma lira assassina que produz rejeição e fascínio naqueles que em tribunal têm por desígnio julgá-lo.

A estrutura externa da peça-julgamento de Santareno obedece à simbologia numérica dantesca, mantendo, tal como *Die Ermittlung*, a divisão em 11 partes: três audiências e oito retrospectivas. Na primeira audiência, encontramos cinco retrospectivas, quadros analépticos que explicam como foram cometidos os crimes e os envolvidos, a denúncia por parte de Sophia e Joseph, cúmplices no crime, e a detenção de Orfeu e Euridice pela polícia. É sobretudo ao longo da primeira e da terceira audiência, em que Orfeu é interrogado, que, através do comentário dos jurados, que se aproximam da função do coro, encontramos a reflexão sobre os argumentos que o julgamento vai tecendo, tornando-se óbvio que aqueles que têm por função anunciar um veredicto final, não são unânimes na condenação moral dos atos que Orfeu terá cometido, nem são imunes ao canto nazi que as suas ações violentas materializaram:

1º Jurado (*os olhos cravados em Orfeu, como num duelo.*) Gosto de te ver aí, piolho imundo! Escarro, flagelo de Deus! Como um membro podre, serás cortado do corpo da humanidade. Sem dó, nem compaixão! Seremos implacáveis contigo, monstro! Em todo o caso, menos implacáveis do que tu foste com as crianças que trucidaste. Monstro!!... (*Clarão dum Fotógrafo que tira uma fotografia a Orfeu.*)

---

caminhada de Vergílio e Dante ao longo de 33 cantos por esse Inferno habitado pelos condenados (os ex-nazis), que contrariamente ao esperado pela justiça divina, mantêm o seu estatuto social na RFA. Santareno não leu *Inferno* mas terá percebido o propósito de *Die Ermittlung* (única parte deste projeto da Divina Comédia que acaba por ser publicado), na sua pulsão de denúncia de Auschwitz a partir dos testemunhos de vítimas e perpetradores nos julgamentos em Frankfurt.

<sup>298</sup> Das anotações de Frankfurt de Weiss apud Müllender (2007: 52): “[Die Hölle] umfasst in seinem Konzept jene Personen, ‘die nach des früheren Dante Ansicht/zur unendlichen Strafe verurteilt wurden, die heute aber/hier weilen, zwischen uns, den Lebendigen, und unbestraft/ ihre Taten weiterführen, und zufrieden leben/ mit ihren Taten, unbescholten, von vielen bewundert’”.

2º Jurado (*Num calafrio*) A cara deste homem deita frio, gela-me os ossos!...

4º Jurado (Fascinado.) É belo, o rosto deste assassino! Belo, realmente. Um anjo. Um anjo exterminador!...  
(Fotografia a Orfeu.)

5º Jurado O que tu precisavas era esse pescoço cortado, meu bandido!

7º Jurado - Tem ar, tem certa nobreza, lá isso é verdade! Há inteligência naquela cara, e orgulho... Sim, orgulho!... Teria dado um estupendo, um belíssimo S.S.! Quem o duvida?... (Santareno, 1967: 169)

E de que versos é feito este canto de Orfeu, o criminoso da charneca? A violência perpetrada pelo assassino é verdadeiramente descrita apenas no caso de Edward Jones, o homossexual:

O Edward chorava cada vez mais. Aquela gritaria começou a dar-me a volta aos nervos. Pedi-lhe que se calasse. Mas ele ganiu ainda mais alto. Olhei em volta à procura duma coisa qualquer, para lhe bater: Estava um machado no fogão. Apanhei-o e dei-lhe com ele. O machado atingiu-o de raspão, na cabeça. O Edward gritava cada vez mais. Aqueles gritos esfiambavam-me os nervos... Tornei a avisá-lo de que devia calar-se. Mas ele ainda fez pior. Perdi a cabeça, e desatei a bater-lhe com o machado... Bati-lhe tantas vezes que ele acabou por se calar. (*idem*, 174)

Após a discussão sobre a origem familiar e histórica de Orfeu, uma infância traumática de violência coetânea com a guerra, que o próprio sente na pele ao viver em Londres, são trazidos ao julgamento os cadernos a que anteriormente nos referimos, que Santareno inclui no texto dramático como explicação para os crimes sádicos. São vários os intertextos,<sup>299</sup> mas destacamos aqueles que nos indicam as fontes que o autor utilizou na sua documentação sobre o Holocausto:

Procurador da rainha (...) As suas ideias coincidem com as que transcreveu para estes cadernos?

Orfeu Sim. Quase sempre.

Procurador da rainha (*Passa três dos cadernos ao Oficial de Diligências que os distribui pelos Jurados. A ler, no quarto caderno.*) «Depois de muitos séculos em que se defenderam os pobres e os humildes, chegou o momento de nos decidirmos a proteger os fortes contra os fracos.» (*Levantando a cabeça do caderno, a olhar de frente para o público.*) Autoria: Adolf Hitler; das conversações com Rauschnig. (*Para Orfeu.*) Concorda com este princípio?

Orfeu Inteiramente.

(*idem*, 186)

---

<sup>299</sup> Veja-se, para uma análise mais detalhada aos intertextos de *O inferno*, a tese de doutoramento de Fernanda Verdasca Botton (2008).

O excerto lido pelo procurador provém de *Hitler m'a dit* (1939), do político alemão Hermann Rauschning, um membro do NSDAP, que entre 1932 e 1934, a partir dos cargos políticos que ocupa em Danzig, reporta conversas privadas com Hitler, que a historiografia mais recente desvaloriza enquanto fonte histórica dos planos nazis dos primeiros anos para a “conquista do mundo” (o subtítulo da obra é *Confidences du Führer sur son plan de conquête du monde*), mas acentua enquanto importante material de propaganda antinazi. De facto, Rauschning é exonerado do cargo de Presidente do Senado em Danzig em 1934, através de moção de desconfiança de Hitler, exilando-se na Suíça e depois em França, onde conseguirá publicar *Hitler m'a dit*, com tradução rápida para outras línguas,<sup>300</sup> e obtendo, durante a guerra, grande repercussão internacional enquanto acesso ao Führer em privado e aos planos políticos megalómanos para a Europa. Nesta obra, Rauschning traça já também a ideologia racial defendida por Hitler, e que Orfeu, para que o procurador “fique de posse do [s]eu pensamento, em toda a sua claridade” repete, enquanto palavras do seu “mestre, Adolfo Hitler”:<sup>301</sup>

A Natureza é cruel; por conseguinte, podemos ser também cruéis. Se não hesito em mandar a flor da nação alemã para o inferno da guerra, sem a menor queixa pelo sangue alemão assim derramado, tenho certamente o direito de exterminar milhões de seres de raça inferior que se multiplicam como vermes.

(Santareno, 1967: 187)

A edição em português *O que Hitler me disse*, publicada originalmente em Lisboa em 1940, sob forte mutilação da censura, com tradução revista por Jaime Cortesão em 1945 (*cf.* Melo, 2020: 70),<sup>302</sup> não terá sido a fonte de Santareno para a transcrição destes excertos, mas sim *Le procès de Nuremberg*, de

---

<sup>300</sup> Em inglês: *Hitler Speaks. A Series of Political Conversations with Adolf Hitler on his Real Aims* (1939); em alemão: *Gespräche mit Hitler* (Zurique, 1940).

<sup>301</sup> Parece-nos curiosa a indicação de Fernanda Botton (2008: 322) de que esta transcrição provém das conversas de Rauschning com Hitler, uma vez que Irene Pimentel/Cláudia Ninhos transcrevem precisamente o mesmo conteúdo de uma notícia do Diário Popular de fevereiro de 1946, acompanhando os julgamentos de Nuremberga (2013: 835). Esta frase, imputada a Hitler, surge na voz de um juiz soviético (“Rudenko”) enquanto refere vários crimes de guerra nazis: “Referiu também a ordem de fuzilamentos em massa, deportação sistemática e despovoamento ordenados por Hitler. Este teria afirmado o seguinte: «A Natureza é cruel e nós devemos ser cruéis. Se eu posso enviar a fina flor da nação alemã para o inferno da guerra sem qualquer remorso pelo derramamento do precioso sangue alemão, tenho seguramente o direito de afastar milhões de indivíduos de raças inferiores que se multiplicam como moscas.»” A própria tradução diverge da versão de Santareno, o que indica que, fazendo fé em que Pimentel/Ninhos tenham simplesmente transcrito a notícia tal como publicada, Santareno não terá feito qualquer investigação própria da imprensa portuguesa que seguiu os julgamentos, mas sim, como efetivamente afirma Botton, transcrito o extrato de Rauschning que, por sua vez, Lazard utilizou. A ser assim, o próprio juiz soviético em 1946 teria utilizado o material de Rauschning como retórica de acusação no julgamento de Nuremberga.

<sup>302</sup> Segundo Júlia Leitão de Barros (2017: 137), a tradução portuguesa por João de Barros, publicada em 1940 pela Livraria Clássica Editora, esteve na origem de uma reclamação escrita da Legação Alemã a Salazar, que cedeu e retirou o livro de circulação.



Didier Lazard, publicado em França em 1947 e traduzido em Portugal no ano de 1965 como parte da coleção *História de Hoje* da Moraes, na qual a obra de Rauschning é utilizada como fonte autêntica dos pensamentos de Hitler. Se no filme *Judgment at Nuremberg* o enfoque é o terceiro processo de guerra de Nuremberga (1947), onde foram julgados os juristas alemães na aplicação de penas de pureza rácica, nesta obra encontramos uma visão mais ampla de todo o processo, numa tentativa de explicar os crimes ali julgados e a ideologia que os sustenta. Em *O Inferno*, o procurador lê mais um trecho da obra de Lazard, confrontando Orfeu com perguntas diretas sobre o seu posicionamento pessoal face aos crimes nazis:

«Nem todos sabem que os Aliados encontraram, num campo de concentração, sete toneladas de cabelos de mulher, amontoados ao lado dos fornos crematórios, e destinados ao fabrico de colchões. A exterminação é isto.» Assinado por Didier Lazard. (*Para Orfeu:*) Qual a sua opinião sobre este facto confirmado?

Orfeu Digo que é um facto confirmado, Excelência.

Procurador Concorda com o genocídio dos judeus pelos nazis de Hitler? Aceita os actos horríveis que as frases por si copiadas neste caderno retratam?

Orfeu (*Encolhendo os ombros.*) Garanto-lhe, my lord, que nunca dormi em nenhum desses tais colchões feitos com cabelos de judias: Creio que, se experimentasse, apanharia logo uma camada de urticária! A minha natureza é constitucionalmente alérgica... (*Feroz.*) a tudo o que é feio e sujo.”

(Santareno, 1967: 186)

A tentativa de hostilização de Orfeu pelo tribunal perante a indiferença face ao conteúdo por ele copiado, esbarra com a contra-acusação do réu perante as hipocrisias de um sistema que julga uma ideologia criminosa, mas que não prescinde dos criminosos que “andam no meio de nós”, como na crítica formulada por Vasco Pulido Valente em *O Tempo e o Modo*, e também por Peter Weiss relativamente à RFA, nomeadamente através da forma aparentemente neutra e apolítica do capitalismo industrial:

«As últimas mulheres enviadas eram demasiado magras»... «Precisamos de um novo lote de 150 mulheres saudáveis.» Extractos de uma carta dos laboratórios Bayer, dirigida a um dos chefes de Auschwitz. (...) Repugnante!!... Não eram de indignação os sentimentos que o levaram a copiar estes fragmentos, pois não?

Orfeu Haverá produtos farmacêuticos mais considerados, em toda a Europa e nas Américas, do que os da casa Bayer? Mesmo hoje em dia?!...” (Santareno, 1967: 187)

Também neste sentido, o próprio Peter Weiss, que já era censurado em Portugal antes de 1967, sofrerá uma retaliação brutal por parte do regime português pela publicação e encenação de *Canto do fantoche lusitano* [*Gesang vom lusitanischen Popanz*], nesse ano, onde denuncia a promiscuidade económica entre a RFA, supostamente democrática, e o regime salazarista, que atropela os direitos humanos nas suas províncias ultramarinas (cf. Hanenberg, 1996: 231 ss.). Santareno transcreve, no mesmo sentido, em *O Inferno*, a partir dos cadernos de Orfeu, precisamente um excerto da segunda parte do último canto de *Die Ermittlung*, de Weiss (*Canto dos fornos crematórios*), a referência a mais uma empresa que lucrou com o horror infligido nos campos nazis, e mantém a sua atividade:

Procurador (*Luz focada sobre ele. A ler, recitando directamente para o público.*) «A capacidade de um crematório/ era de 3 até 5 cadáveres./ Mas só raramente/ os fornos funcionavam todos ao mesmo tempo,/ visto que, por causa do excesso de calor,/ eles estragavam-se com frequência./ Os fabricantes destes fornos,/ a firma Topf e Filhos,/ melhorou as suas instalações,/ como se pode ver na escritura de patente/ tirada já depois da guerra,/ graças à experiência adquirida.» (*Silêncio gelado. Diz o nome do autor, gravemente.*) Peter Weiss. (*Confrangido, quase angustiado, para Orfeu.*) Que sentimentos eram os seus, Orfeu Wilson, ao copiar este fragmento da peça «A indagação<sup>303</sup>»? Estava com, ou contra o seu autor, Peter Weiss? Participava do seu nojo, da sua indignação, perante o caso referido?” (Santareno, 1967: 190)

Perante a personalidade sádica até aqui já dada a conhecer de Orfeu, por que não transcreveria este qualquer outra parte do canto final de *Die Ermittlung*, onde são explanadas com exatidão as ações executadas nos fornos crematórios, muito mais repugnantes? A opção de Santareno prende-se com a constatação da amnésia voluntária sobre os crimes nazis, perante a necessidade de compactuar com um novo sistema internacional económico que, como veríamos em Weiss com o *Lusitanischer Popanz*, deixa a descoberto a hipocrisia dos regimes dos respetivos países. De facto, a obsessão pelo benefício económico parece ser transversal a todos os indivíduos desta Inglaterra em que Santareno transfigura Portugal. Não só o próprio Orfeu é um filho da situação económica trágica da guerra, matando Edward após a resistência daquele à sua tentativa de extorsão,<sup>304</sup> como Joseph, cuja audiência preenche quase por completo a segunda audiência, relata que “tem interesses de ordem económica na condenação dos acusados” (*idem*, 134), razão pela qual acaba por denunciar a díade Orfeu e Eurídice: Joseph aceita

---

<sup>303</sup> Encontramos várias opções para a tradução de *Die Ermittlung*, desde *A indagação*, *A investigação* ou ainda *O interrogatório*.

<sup>304</sup> “Então voltei à sala e disse ao Edward: «Acaba de entrar nesta casa um tipo que é alérgico às «bichas»: Se ele te topa, estás tramado. Portanto, passa para cá o relógio, os anéis e a massa; e raspa-te depressa, daqui pra fora!»” (Santareno, 1967: 173).

dinheiro do jornal fictício “Notícias do Mundo”, que a peça deixa antever ser um tabloide sensacionalista, de forma a impulsionar as vendas através da publicação do caso de grande repercussão pública.<sup>305</sup>

No entanto, do ponto de vista da génese documental de *O Inferno*, são, mais uma vez, as imagens documentais que Santareno visualiza em *Judgment at Nuremberg* que guiam a seleção de material autêntico, desta vez na crítica política que faz do lucro económico de empresas antes encarregadas de operacionalizar o horror e que não foram julgadas em Nuremberga ou em Frankfurt. A cena que anteriormente descrevemos é seguida de uma outra, em que o coronel Ted Lawson mostra um dos fornos crematórios de Buchenwald a serem abertos e a inscrição no forno de uma conhecida empresa alemã.<sup>306</sup> O nome está claramente inscrito, *Topf & Söhne*, já referida por Pulido Valente, que Santareno reencontra no canto dos fornos crematórios de *Die Ermittlung*, (“Os fabricantes destes fornos, / a firma Topf e Filhos, / melhorou as suas instalações”) ampliando o que já havia implementado em *O Judeu*, ou seja, mostrando os horrores dos crimes nazis, mais uma vez em matéria documental, mas por escrito, através do cunho testemunhal de Weiss na sua peça, e destacando o papel daqueles que, não estando no banco dos réus, colaboraram com a orquestração de um crime, que, como o psiquiatra anuncia – personagem que, no final da peça, resolve os dilemas do tribunal que julga Orfeu e Eurídice – , não se explica pela mera pulsão assassina do criminoso. Um tribunal que julgue os crimes do nosso tempo – parece ser este o ímpeto denunciador de Santareno – não poderá expiar a culpa das estruturas sociais “do nosso mundo ocidental e cristão”, da política, à religião, à economia, à justiça. O psiquiatra continua, perorando: “Realmente, somos todos responsáveis. Orfeu e Eurídice são os «dejectos naturais» da sociedade que os ingeriu. Não me parece possível, nem seria justo, interpretá-los desinseridos desta sociedade” (*idem*, 212). E termina proclamando: “(...) É esta a história *trágica* de Orfeu e Eurídice (...) e do inferno que ambos construíram...para poderem viver” (*idem*, 217).

---

<sup>305</sup> Na crítica ao papel da imprensa na degradação dos valores do mundo livre (a Inglaterra), o juiz-presidente afirma: “Terá de ser o jornal um incentivo para o deprimente, o perverso, o mórbido, o reles e o aviltante? Podemos consentir tudo isto? Deixaremos gritar livremente, nas folhas dos nossos jornais, o clarim que desencadeia, e muitas vezes justifica, as violências mais egoístas e individuais, inferiores e obscuras?! Não, meus senhores. Se assim continuarmos, merecemos a triste sorte dos países subdesenvolvidos, dos povos em ditadura (...)” (*idem*, 137).

<sup>306</sup> Ted Lawson explica: “The ovens at Buchenwald. (...) The stoves were manufactured by a well-known company, which also specialized in baking ovens. The name of the firm is clearly inscribed.”

## EPÍLOGO

No inferno  
não se veem morrer os companheiros  
no inferno a morte não é uma ameaça  
no inferno  
já não se tem fome nem sede  
no inferno  
já não se espera  
no inferno já não há esperança  
e a esperança é de angústia  
no coração de onde o sangue se retira.  
Porque dizeis então que o inferno  
é aqui.

Charlotte Delbo, *Auschwitz e Depois*

No princípio e no fim, o mito. Este estudo teve início com o retrato numa revista satírica de um Diabo espantado face às primeiras imagens dos campos de concentração libertados em maio de 1945. Encerra com o julgamento de Orfeu e Eurídice, transformados numa extensão diabólica, história adentro, dos crimes mais atrozes cometidos no Holocausto. A estupefação distanciada inicial culminou na aproximação ontológica de todos os cidadãos a um crime hediondo, na mais pessimista das hipóteses sobre o ser humano.

Como nota Enzo Traverso (2001: 235), o Inferno – categoria histórica ancorada no imaginário coletivo – designava uma condição que transcendia a vida terrestre, nunca vivida pela humanidade, e cujo terror parecia de repente representável a partir do Holocausto. Os relatos de sobreviventes, jornalistas, políticos e intelectuais do imediato pós-guerra apontavam para uma “necessidade lacunar” (Didi-Huberman, 2012: 66) de organizar as informações e imagens que chegavam a partir de alegorias como esta. Hannah Arendt refere em *As origens do totalitarismo* que “a realidade dos campos de concentração *lembra* antes de mais as pinturas medievais do Inferno” (2004: 591, itálico nosso). Uma das primeiras obras publicadas na Alemanha sobre o sistema concentracionário nazi, *Der SS-Staat* (1946), de Eugen Kogon, traduz-se de imediato em França com o título *L’Enfer organisé* (1947). Este trabalho demonstrou como esse modelo retórico prevaleceu na cobertura jornalística da época, e como não só os sobreviventes, mas os intelectuais que se interessaram pelo Holocausto, se valeram dessa alegoria como ponto de referência teórico e estético.

No seu ensaio sobre as raras imagens fotográficas do horror obtidas por prisioneiros dentro do campo de concentração de Auschwitz em 1944, Georges Didi-Huberman colocaria a tónica na

inevitabilidade da imagem do Inferno para a sua compreensão, ainda que imprecisa ou redutora face aos factos:

Quase todos os que se salvaram falaram de algo que se lhes afigurava um inferno. [...] O que significa esta unanimidade perturbadora? Que o recurso à imagem é inadequado, lacunar e sempre imperfeito? Certamente. Cabe então dizer que Auschwitz é *inimaginável*? Certamente que não. Cabe até dizer o contrário: que Auschwitz *não é senão imaginável*, que somos constrangidos à imagem [...]. (Didi-Huberman, 2012: 66)

Se Auschwitz não é todo o Holocausto, o Inferno não é a representação fidedigna de Auschwitz ou do Holocausto, como advertem os versos de Charlotte Delbo em epígrafe. É, contudo, a aproximação possível da imaginação humana aos factos relatados e recriados por via da linguagem. Aos escritores – em sentido lato – não está vedado este constrangimento à imagem. Pelo contrário, como intuía George Steiner:

Não podemos fingir que Belsen é qualquer coisa de irrelevante para a vida consciente da imaginação. O que o homem infligiu ao homem, num período muito recente, afectou a matéria-prima do escritor – o conjunto e as potencialidades do comportamento humano – e carrega o seu cérebro de novas trevas. (Steiner, 2014: 21-22)

O percurso encetado por este trabalho permitiu observar a integração de duas vertentes nos discursos sobre o Holocausto: uma histórica, outra filosófico-literária, ou, nos termos em que o coloca Didi-Huberman (2012: 43), “historicista” e “estetista”. O Diabo na capa do *Sempre Fixe* em maio de 1945 representa a desorientação do momento face a um evento entendido como apocalíptico; o Inferno de Santareno materializa um mundo de trevas, de cuja génese faz parte o Holocausto. A ordenação cronológica deste estudo permite identificar, portanto, uma relação quiasmática entre as duas vertentes: no princípio, a alegoria do Inferno, materializada em factos, relatos e imagens sobre os crimes nazis, serve a interpretação histórica possível do Holocausto; no final, o Holocausto, conhecido através dos seus factos, relatos e imagens, serve a problematização estética do ser humano e das potencialidades negativas da sua existência. O julgamento de Orfeu e Eurídice comprova que o Inferno não são os outros, como queria Sartre; o Inferno somos (todos) nós, aventa Santareno.

Ao ponto final deste trabalho não corresponde, contudo, o esgotamento das questões de investigação levantadas pelos objetivos formulados. Pelo contrário, os resultados apresentados conduzem a novas interrogações:

- De que forma reagiram os *media* próximos do regime ou seus canais não-oficiais de propaganda no imediato pós-guerra relativamente às imagens dos campos de concentração libertados?
- Que autores e autoras e suas obras ao longo do pós-guerra, e por que razões, evidenciam (im)possibilidades de leitura multidirecionais entre a memória do Holocausto e a questão colonial portuguesa, como aquela operada neste estudo em Alves Redol e Jorge de Sena?
- Que representações do Holocausto se podem encontrar em fontes locais e/ou regionais, associadas a espaços onde uma memória comunicativa sobre os refugiados judeus em Portugal é mais premente, isto é, nas suas localidades de chegada, de permanência temporária, e de partida?
- Que interseções com o Holocausto se encontram no (poli)sistema na última fase do regime caetanista, com a dramatização do movimento anticolonial durante esse período?

Em Portugal, a longa vigência de Salazar acaba *de facto* em 1968, sem que o ditador disso seja consciente. Marcelo Caetano toma o poder, prometendo uma primavera metafórica, que a literal, em maio, parecia confirmar com exclamações e barricadas em Paris. O Holocausto era perfeitamente conhecido por agora no meio intelectual, embora apenas em 1972 se encontre no mercado livreiro a tradução da obra de Nora Levin com esse nome, *O Holocausto (O extermínio dos judeus da Europa 1933-1945)*. Com a revolução do 25 de Abril e o fim do Estado Novo, os crimes nazis e a sua estrutura sistemática são lembrados para demonstrar, com recurso a imagens já sedimentadas, os horrores do regime salazarista e caetanista que ali se desfazia.

Em fevereiro de 1968, Luís de Sttau Monteiro (1926-1993) publicava *As Mãos de Abraão Zacut* na editora Ática. Peça em dois atos com uma capa de Alberto Gomes em que umas mãos ensanguentadas dividem o espaço com um fio de arame farpado, esta reconstrói a sincronia entre tempos históricos. Os judeus protagonistas desta peça – ligados umbilicalmente à religião judaica primordial – são perseguidos pelos nazis e combatem-nos ativamente, recusando-se, até ao desenlace, a entregarem-se a um regime político maior do que eles.

Numa nota introdutória à obra intitulada “Advertências”, Sttau Monteiro proíbe referentes sobre a localização do espetáculo no espaço e no tempo, segundo as teses observadas neste estudo sobre a culpa metafísica herdada de uma era pré-Holocausto, e, portanto, repetível: “À parte [*sic*] as falas dos actores, nada permitirá que os espectadores fujam mentalmente às suas responsabilidades por a acção

decorrer em tal ano ou em tal sítio” (Monteiro, 1968: 11). Com Brecht na memória, mas com argumentário decalcado de Aimé Césaire, Sttau Monteiro prossegue:

As iniciais S.S. e a palavra Gestapo não têm lugar nesta peça. Muito antes das perseguições nazis, já os judeus eram atraíoados, perseguidos, torturados e queimados – facto que muitos parece [*sic*] ter esquecido. Mais: o nazismo com todo o seu horror, permanece em estado latente em certas ideologias tidas por humanistas e é perfeitamente possível que alguns dos espectadores presentes no decorrer da representação sejam potencialmente nazis julgando que o não são. (*idem*, 12)

Sttau Monteiro dá continuidade ao trabalho até aqui apresentado, unindo a fonte documental com o ato hermenêutico. O Holocausto tornara-se História, mas era presente enquanto tragédia prestes a tornar-se religião cívica. Já não era discutível enquanto facto nem ignorado nos seus aspetos essenciais, mas encaminhado para a categoria de referente moral.

É a Luís de Sttau Monteiro (*ibidem*) que se reserva a última palavra, aludindo ao trabalho que aqui se encerra, enquanto o subscreve: “Nesta peça os Judeus e os seus perseguidores não passam dum pretexto para se falar de perseguidos e de perseguidores”.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia Geral

- Abelaira, A. (1990). *A cidade das flores*. Lisboa: Edições O Jornal.
- Adorno, T. W. (1996). *Gesammelte Schriften – Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Agamben, G. (2008). *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo.
- Alexander, J. (2004). On the social construction of moral universals: The *Holocaust* from War Crime to Trauma Drama. In A. C. Jeffrey et al. (Eds.), *Cultural trauma and collective identity* (pp. 196-263). Berkeley&Los Angeles: California University Press.
- Alexandrov, V. (1961). *Seis milhões de mortos. A vida de Eichmann*. Lisboa: Estúdios Cor. Trad. Paulo António.
- Alfama, M. (2016). Jorge de Sena *além do Bojador*: lusofonia ou lusofobia? In F. C. Fagundes, A. Igrejas, S. Antunes (Orgs.), *Trinta e Muitos Anos de Devoção – Estudos sobre Jorge de Sena em Honra de Mécia de Sena* (pp. 491-512). Ponta Delgada: Açor.
- Almeida, M. V. de (2000). *Um mar da cor da terra. Raça, cultura e política da identidade*. Oeiras: Celta.
- Almeida, O. (2010). A autodescoberta de uma europeia na América – ou quando Natália Correia descobriu que era Natália. In M. F. A. Abreu (Org.), *Natália Correia. A festa da escrita* (pp. 35-51). Lisboa: Colibri.
- Améry, J. (1980). *At the mind's limits. Contemplations by a survivor on Auschwitz and its realities*. Bloomington: Indiana University Press. Trad. Sidney Rosenfeld & Stella P. Rosenfeld.
- Andrade, J. P. de (2002). *Ambições e limites do Neo-Realismo português*. Lisboa: Acontecimento.
- Andrade, L. (2010). *Intelectuais, utopia e comunismo: a inscrição do marxismo na cultura portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Andresen, S. de M. B. (2006). *Correspondência Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena – 1959-1978*. Lisboa: Guerra e Paz.
- António, L. (2001). *Cinema e censura em Portugal*. Lisboa: CML/Biblioteca Museu República e Resistência.
- Arendt, H. (2010). *As origens do totalitarismo*. Alfragide: D. Quixote. Trad. Roberto Raposo.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Eichmann em Jerusalém. Uma reportagem sobre a banalidade do mal*. Coimbra: Tenacitas. Trad. Ana Corrêa da Silva.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Compreensão e Política e outros ensaios*. Lisboa: Relógio D'Água. Trad. Miguel Serras Pereira.
- Assmann, A. (2018). *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein.



- \_\_\_\_\_ (2016). Espaços de recordação. Formas e mutações da memória cultural. In F. M. Alves, L. A. Soares, C. V. Rodrigues (Org.), *Estudos de memória. Teoria e análise cultural* (pp. 129-160). V.N. Famalicão: Húmus. Trad. Elisabete Marques.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H.Beck.
- \_\_\_\_\_ (2003). Two forms of resentment: Jean Améry, Martin Walser and German memorial culture. *New German Critique*, 90 (Fall), 123-133.
- Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary book* (pp. 109-118). Berlin: de Gruyter.
- Augé, M. (2010). *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre. Trad. Miguel Serras Pereira.
- Azevedo, C. (1997). *Mutiladas e proibidas. Para uma história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho.
- Azouvi, F. (2015). *Le mythe du grand silence. Auschwitz, les Français, la mémoire*. Paris: Folio-Gallimard.
- Baer, A. & Correa Martin-Arroyo, P. (2016). The politics of Holocaust rescue myths in Spain. From Francoist humanitarianism to the righteous diplomats. In C. Guttstadt, T. Lutz, B. Rother & Y. San Román (Eds.), *Bystanders, rescuers and perpetrators. The neutral countries and the Shoah* (pp. 205-216). Berlin: Metropol Verlag/International Holocaust Remembrance Alliance (IHRA).
- Baer, A. (2011). Los vacíos de Sefarad. La memoria del Holocausto en España. *Política y Sociedad*, 2011, vol. 48 n°3, 501-518.
- Bakhtin, M. (1993). *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Editora UNESP.
- Barata, J. O. (1991). *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Para uma leitura de O Judeu de Bernardo Santareno*. Lisboa: Ponto Contraponto Edições.
- Barrento, J. (2006). *A escala do meu mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Barros, J. L. de (2017). O cerco da guerra: propaganda, diplomacia e política de informação do Estado Novo (1940-1942). In J. L. Garcia, T. Alves & Y. Léonard (Coords.), *Salazar, o Estado Novo e os media* (pp. 127-148). Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1996). Anglofilia. In F. Rosas & J. M. Brandão de Brito (Dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. 1 (pp. 58-59). Lisboa: Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_\_ (1989). Anglofilia e germanofilia em Portugal durante a Segunda Guerra Mundial. In M. Carrilho et al. (Eds.), *Portugal na Segunda Guerra Mundial. Contributos para uma reavaliação* (pp. 91-136). Lisboa: Dom Quixote.

- Barros, V. (2009). *Campos de concentração em Cabo Verde: as ilhas como espaços de deportação e de prisão no Estado Novo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Bartov, O. (2016). The Holocaust as genocide: Experiential uniqueness and integrated history. In C. Fogu, W. Kansteiner, T. Pressner (Eds.), *Probing the ethics of Holocaust culture* (pp. 319-331). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bauman, Z. (2003). The uniqueness and normality of the Holocaust. In N. Levi & M. Rothberg (eds.), *The Holocaust. Theoretical readings*, pp. 82-88. New Jersey: Rutgers University Press.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Legislators and interpreters. On modernity, post-modernity and intellectuals*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Bebiano, R. (2003). *O Poder da Imaginação – Juventude, Rebelião e Resistência nos Anos 60*. Coimbra: Angelus Novus.
- Bemong, N. & Borghart, P. (2010). Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives. In N. Bemong et al. (Eds.), *Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives* (pp. 3-16). Gent: Academia Press.
- Bergmeier, H. (2003). Sprache, Übersetzung und Bild. Über Ilse Losa. In O. Grossegeese, E. Koller, A. Malheiro da Silva, M. Matos (Orgs.), *Portugal – Alemanha – Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão*, vol. 1 (pp. 203-229). Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.
- Bessa-Luís, A. (2020). *A Muralha*. Lisboa: Relógio D'Água.
- \_\_\_\_\_ (2019). *A Sibila*. Lisboa: Relógio D'Água.
- \_\_\_\_\_ (2016). Requiem pela Princesa Ilse. In L. Baldaque (Ed.), *Ensaaios e Artigos (1951–2007)*, (pp. 77-81). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bezerra, A. C. (2014). Gretel e Edith: a mulher judia e o exílio em Alves Redol e em Joaquim Paço d'Arcos. *Revista Línguas & Letras*, vol. 15 (29). [<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10698>].
- \_\_\_\_\_ (2013): *A perseguição aos Judeus e a maneira de contá-la*. Caligrama, Belo Horizonte, v.18, nº1, 49-74.
- \_\_\_\_\_ (2012). Concepções de Alves Redol sobre a ficção e a narrativa. *Nova Síntese*, 7, 175-192.
- Bock, D. (2017a). „Denn es geht hier nicht um Mögen oder Nichtmögen. Die Muselmänner stören ihn, das ist es“ – Erzählungen über Muselmänner in der Literatur über die Shoah. In L. Süwolto (Ed.), *Ästhetik des Tabuisierten in der Literatur- und Kulturgeschichte* (pp. 62-809). Paderborn: Universitätsbibliothek Paderborn. [<https://digital.ub.uni-paderborn.de/ubpb/urn/urn:nbn:de:hbz:466:2-27733>].

- \_\_\_\_\_ (2017b). *Literarische Störungen in Texten über die Shoah. Imre Kertész, Liana Millu, Ruth Klüger*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bodemann, Y. M. (2005). Eclipse of Memory: German Representations of Auschwitz in the Early Postwar Period. *New German Critique*, no.75, Fall 1998, 57–89.
- Bond, L. & Rapson, J. (Eds. 2014). *The transcultural turn. Interrogating memory between and beyond borders*. Berlin: de Gruyter.
- Bornheim, G. (1992). *Brecht – A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal.
- Bourgois, G. (2013). *Angélica!*. Paris: De L'incidence Éditeur.
- Botton, F. V. (2008). *A lira assassina de Orfeu (Bernardo Santareno e os intertextos de O Inferno)* (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo).  
[\[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../TESE\\_FERNANDA\\_VERDASCA\\_BOTTON.pdf\]](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../TESE_FERNANDA_VERDASCA_BOTTON.pdf)
- Buescu, H. C. (1998). *Em busca do autor perdido. Histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Cosmos.
- Bunting, A. (2008). 'My question applies to this country'. British identities and the Holocaust. *Holocaust studies: A journal of culture and history*, 14(1), 61-92.
- Butzer, G. (2002). Topographie und Topik. Zur Beziehung von Narration und Argumentation in der autobiographischen Holocaust-Literatur. In M. Günter (Ed.), *überleben schreiben – zur Autobiographik der Shoah* (pp. 51-75). Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Camelo, J. A./Pecante, M. H. (1999). *O Judeu de Bernardo Santareno – Subsídios de leitura*. Porto: Porto Editora.
- Carvalho, P. (2015). *Portugueses nos campos de concentração nazis: As histórias dos Portugueses deportados para os campos da morte de Adolf Hitler*. Lisboa: Vogais.
- Castaño, D. (2015). Portugal e a ONU – A primeira aproximação. *Relações Internacionais*, 49, 9-38.
- Castelhano, M. (1975). *Quatro anos de deportação*. Lisboa: Seara Nova.
- Castelo, C. (1999). «O modo português de estar no mundo»: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto: Afrontamento.
- Castro, M. J. (Org. 2017). *Pensamento e escritos (pós) coloniais*. Lisboa: ArTravel/Húmus.
- Cesarani, D. & Sundquist, E. J. (Eds. 2011). *After the Holocaust. Challenging the myth of silence*. London/New York: Routledge.
- Césaire, A. (1978). *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa Editora. Trad. Noémia de Sousa.
- Céu e Silva, J. (2021). *Uma longa viagem com Vasco Pulido Valente*. Lisboa: Contraponto.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2010). *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Teorema.
- Chomsky, N. (1967). *The responsibility of intellectuals*.

[<https://www.nybooks.com/articles/1967/02/23/a-special-supplement-the-responsibility-of-intelle/>]

- Chorão, J. B. (2001). Histórias deste e de outro mundo. Prefácio. In: D. Monteiro, *Contos e Novelas*, vol. 1 (pp. 9-18). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Clara, F. (2019a). Breve nota em torno do exílio português de Friedrich e Gretchen Wohlwill. In T. M. de Oliveira & M. A. G. Teixeira (Eds.), *De passagem: artistas de língua alemã no exílio português* (pp. 241-254). Porto: Afrontamento / ILCML-FLUP.
- \_\_\_\_\_ (2019b). Notes on twentieth-century German public opinion, Colonialism, and the Portuguese colonies (a tentative approach). *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 118, 151-172.
- \_\_\_\_\_ (2014): «A questão da raça», as redes internacionais do Instituto Ibero-Americano de Berlim e as suas relações com Portugal (1933-1945). In F. Clara & C. Ninhos (Eds.), *A angústia da influência. Política, cultura e ciência nas relações da Alemanha com a Europa do Sul, 1933-1945* (pp. 119-155). Bern: Peter Lang.
- \_\_\_\_\_ (Org. 2009). *Outros horizontes. Encontros luso-alemães em contextos coloniais*. Lisboa: Colibri.
- Clara, F. & Ninhos, C. (Eds. 2014). *A angústia da influência. Política, cultura e ciência nas relações da Alemanha com a Europa do Sul, 1933-1945*. Bern: Peter Lang.
- Clarke, R. C. (2019). 'Nem Uma Coisa nem Outra': Nomadic subjectivity in the *Crónicas* of Ilse Losa. *Portuguese Studies*, vol. 35 (2), 185–198.
- Correia, N. (2018). *Descobri que era europeia – Impressões duma viagem à América*. Lisboa: Editorial Notícias.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Descobri que era europeia – Impressões duma viagem à América*. Lisboa: Ponto de Fuga.
- Cortez, M. T. (2009). Traduzir o jovem Brecht durante o Estado Novo. In T. Seruya, M. L. Moniz, A. A. Rosa. (Orgs.), *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo* (pp. 213-228). Lisboa: Universidade Católica.
- Costa, O. da (1985). *Podem chamar-me Eurídice....* Lisboa: Ulmeiro.
- Cuadrado, P. E. (1998). *A única real tradição viva. Antologia da poesia surrealista portuguesa*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- Cruz, G. (2008). *A vida da poesia: textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- Delbo, C. (2018). *Auschwitz e depois*. Lisboa: BCF Editores. Trad. Joana Morais Varela.
- Delille, M. M. G. (2000). Vom armen B.B. in Portugal. Zur Brecht-Rezeption vor und nach dem 25. April 1974. In H. Bergmeier & E. Koller (Org.), *Rahmenwechsel – Colóquio Brecht* (pp. 15-27). Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos – Coleção Hespérides.
- \_\_\_\_\_ (1996). A recepção portuguesa do drama *Gesang vom Lusitanischen Popanz* de Peter Weiss. In A. H. O. Marques, A. Opitz, F. Clara (Coord.), *Portugal-Alemanha-África, Do Imperialismo Colonial ao*

- Imperialismo Político – Actas do IV Encontro Luso-Alemão* (pp. 215-225). Lisboa: Colibri – Faculdade de Letras de Lisboa.
- \_\_\_\_\_ (1984). *O Judeu* de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e com o teatro de Peter Weiss, *Runa*, nº2, 53-76.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo.
- Diner, H. R. (2010). *We remember with reverence and love: American Jews and the myth of silence after the Holocaust, 1945-1962*. New York: New York University Press.
- Diner, D. (2003). Restitution and Memory - The Holocaust in European Political Cultures. *New German Critique*, nº90, 36-44.
- Dinis, A. (2002). Friedrich Nietzsche e Natália Correia: dois espíritos livres. In O. Grossegeesse, E. Koller, A. Malheiro da Silva & M. Matos (Orgs.), *Portugal – Alemanha – Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão* (pp. 169-185). Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.
- Dionísio, M. (s.d.). *Entrevistas (1945-1991)*. Odivelas: Casa da Achada/Centro Mário Dionísio.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Autobiografia*. Odivelas: Casa da Achada/Centro Mário Dionísio.
- \_\_\_\_\_ (1944). *Ficha 14*. Lisboa: Edição do Autor.
- Domingues, J. (2004). O idealismo democratista de Domingos Monteiro. In D. Monteiro, *Ensaios: Bases da organização política dos regimes democráticos, livros proibidos e outros ensaios* (pp. 9-22). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Edvardson, C. (2010). *Gebranntes Kind sucht das Feuer*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Enzensberger, H. M. (2017). Landessprache [Fala nacional]. In G. Ellmer & H. Topa (Org.), *Às vezes são precisas rimas destas – Poesia política portuguesa e de expressão alemã (1914-2014)*, (pp. 336-347). Lisboa: Goethe-Institut Portugal/ Tinta-da-China. Trad. Almeida Faria.
- ErlI, A. (2008). Cultural memory studies. An introduction. In A. ErlI & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary book* (pp. 1-15). Berlin: de Gruyter.
- Esaguy, A. d'. (1951). *Repaying a debt four centuries old*. Lisboa: Editorial Império.
- Estêvão, N. (1994). O Tempo e o Modo. *Revista de Pensamento e Acção (1963-1967): Repercussões eclesiológicas de uma cultura de diálogo. Lusitania Sacra*, 2ª Série, 6, 129-294.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem theory. *Polysystem Studies [Poetics Today 11:1]*, 9-26.
- Falcato, J. (1961). *Angola do meu coração*. Lisboa: Editorial Notícias.
- \_\_\_\_\_ (1957). *A Alemanha Actual*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Ferrão, C. (1946). *O Drama de Nuremberg*. Lisboa: Editorial Século.

- Felman, S. (2000). Theaters of Justice: Arendt in Jerusalem, the Eichmann trial, and the Redefinition of Legal meaning in the wake of the Holocaust. In S. Hannes (Ed.), *Theoretical Inquiries in Law*, vol. 1(2) (pp. 465-507). New York: De Gruyter.
- Ferreira, A. M. (2012). *Sinais de cinza: Estudos de literatura*. Guimarães: Opera Omnia.
- Ferreira, A. P. (2012). Para a história do neo-realismo: *O Cavalo Espantado*, testemunho épico-poético. *Nova Síntese*, 7, 61-70.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Alves Redol e o neo-realismo português*. Lisboa: Caminho.
- Ferreira, N. (1994). O Tempo e o Modo. Revista de Pensamento e Acção (1963-1967): Repercussões eclesiológicas de uma cultura de diálogo. *Lusitania Sacra*, 2ª série, 6, 129-264.
- Ferro, A. (2003). *Entrevistas a Salazar*. Lisboa: Parceria.
- Fichte, J. G. (2009). *Discursos à Nação Alemã*. Lisboa: Círculo de Leitores. Trad. Alexandre Franco de Sá.
- Finnan, C. (2002). “Ein Leben in Scherben”: Geschlechtsdifferenz als Erinnerungsform bei Cordelia Edvardson und Ruth Klüger. In M. Günter (Ed.), *überleben schreiben – zur Autobiographik der Shoah* (pp. 155-177). Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Fischer, T. (2015). Frankfurt Auschwitz-Prozesse. In T. Fischer & M. N. Lorenz (Eds.), *Lexikon der «Vergangenheitsbewältigung» in Deutschland – Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945* (pp. 139-141). Bielefeld: Transcript.
- Fogu, C. / Kansteiner, W. / Pressner, T. (Eds. 2016). *Probing the ethics of Holocaust culture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Fonseca, M. da (1978). *Seara de Vento*. Beira Douro: Forja.
- Foucault, M. (1997). Of other spaces: utopias and heterotopias. In N. Leach (Ed.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (pp. 330-336). New York: Routledge.
- França, J.-A. (2018). *Natureza Morta*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 5ª edição.
- \_\_\_\_\_ (2012). *O «ano XX» – Lisboa 1946 – Estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Imprensa Casa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Natureza Morta*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 4ª edição.
- Franco, A. C. (2012). *Notas para a compreensão do surrealismo em Portugal*. Editora Licorne.
- Freud, S. (2020). *Das Unheimliche*. Stuttgart: Reclam.
- Freyre, G. (1953). *Um brasileiro em terras portuguesas*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Friedländer, S. (2017). *Reflexões sobre o Nazismo*. Porto: Sextante Editora.
- \_\_\_\_\_ (Ed. 1992). *Probing the limits of Holocaust representation. Nazism and the Final Solution*. Cambridge MA: Harvard University Press.

- \_\_\_\_\_ (1968). *Kurt Gerstein: entre o homem e a Gestapo*. Lisboa: Moraes. Trad. Maria José Miranda.
- Garcia, J.L., Alves, T. & Léonard, Y. (2017). Salazar, o Estado Novo e os *media*: introdução a uma nova agenda de investigação. In J. L. Garcia, T. Alves & Y. Léonard (Coords.), *Salazar, o Estado Novo e os media* (pp. 9-23). Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (Coords. 2017). *Salazar, o Estado Novo e os media*. Lisboa: Edições 70.
- Garnier, C. (1955). *Férias com Salazar*. Lisboa: Companhia Nacional Editora.
- Gedeão, A. (2004). *Obra Completa*. Lisboa: Relógio D'Água.
- George, J. P. (2015). Os intelectuais e a política (1960-1974). In A. C. Pinto (Coord.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*, vol. 5 (pp. 145-191). Lisboa: Objectiva.
- \_\_\_\_\_ (2002). *O meio literário português (1960-1998)*. Viseu: Difel.
- \_\_\_\_\_ (2000): Campo literário português? O caso da extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965. *Revista de História das Ideias*, 21, 461-499.
- Gil, I. C. (2011). *Literacia Visual. Estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa: Edições 70.
- Gil, J. (1995). *Salazar: a retórica da invisibilidade*. Lisboa: Relógio D'Água. Trad. Maria de Fátima Araújo.
- Godinho, J. (2017). O «Espetáculo do Sigilo»: as imagens, a PIDE e o Tarrafal. In J. L. Garcia, T. Alves & Y. Léonard (Coords.), *Salazar, o Estado Novo e os media* (pp. 149-171). Lisboa: Edições 70.
- Goldhagen, D. (1996). *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*. New York: Alfred A. Knopf.
- Gordon, R. S. C. (2012). *The Holocaust in Italian Culture, 1944-2010*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Graf, M. (2015). *Erinnerung erschreiben. Gender-Differenz in Texten von Auschwitz-Überlebenden*. Campus Verlag: Frankfurt/New York.
- Grass, G. (2008). *Escrever depois de Auschwitz*. Alfragide: Dom Quixote.
- Grossegeesse, O. (2017). A memória dos refugiados em Ilse Losa e Daniel Blaufuks: entre línguas e imagens. In A. P. Vilela & A. Moura (Coord.), *Leituras cruzadas para o futuro: movimentos, correntes e diversidades linguísticas e culturais. Construindo pontes para o Entendimento Global* (pp. 45-62). Braga: Cadernos, Escola e Formação. Centro de Formação Braga/Sul.
- [<https://issuu.com/cfae/docs/ebookjornadaspiaefinal>]
- \_\_\_\_\_ (2015). Unter fremden Himmeln – Ilse Losas Schreiben. In B. Neumann & A. Talarczyk (Eds.), *'Nicht von hier und doch nicht fremd'. Autobiographisches Schreiben über die Herkunft aus einem anderen Land* (pp. 37-57). Aachen: Shaker.

- \_\_\_\_\_ (2012). Mnemographie des Lauschens und Zuschauens. Die NS-Judenverfolgung in Texten von Joaquim Paço d'Arcos. In M. Matos & O. Grossegesse (Orgs.), *Intercultural Mnemo-Graphies / Mnemo-Grafias Interculturais / Interkulturelle Mnemo-Graphien* (pp. 201-224), V.N.Famalicão: Húmus / Braga: CEHUM.
- \_\_\_\_\_ (2011). 'Raça, Força e Coragem'. A questão da educação física nas relações luso-alemãs. In M. Matos & O. Grossegesse, *Zonas de contacto. Estado Novo/III Reich (1933-1945)* (pp. 51-62). Perafita: TDP Edições.
- \_\_\_\_\_ (2004). Narrar sob os fumos do Holocausto. Relendo *Memórias duma Nota de Banco de Banco* de Paço d'Arcos. In M. F. Marinho (Org.), *Literatura e História. Actas do Colóquio Internacional* (pp. 295-307). Porto: Faculdade de Letras.
- \_\_\_\_\_ (1996). A «lição alemã» na Mocidade Portuguesa. In A.H.de Oliveira Marques et al. (Orgs.), *Portugal – Alemanha – África; Actas do IV Encontro Luso-Alemão* (pp. 185-197) Lisboa: Colibri.
- \_\_\_\_\_ (2001). Die Schöpfung aus dem Tod – Thanatologie und Diskurstheorie. In O. Grossegesse & E. Koller (Orgs.), *Literaturtheorie am Ende? 50 Jahre Wolfgang Kayzers "Sprachliches Kunstwerk"* (pp. 93-112). Tübingen: Francke.
- Gumbrecht, H. U. (2013). *After 1945: Latency as origin of the present*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Günter, M. (2002). "Einleitung: überleben schreiben". In M. Günter (Ed.), *überleben schreiben – zur Autobiographik der Shoah* (pp. 9-19). Würzburg: Königshausen&Neumann.
- \_\_\_\_\_ (2002). Writing Ghosts: Von den (Un-)Möglichkeiten autobiographischen Erzählens nach dem Überleben. In M. Günter (Ed.), *überleben schreiben – zur Autobiographik der Shoah* (pp. 21-50). Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Hammer, G. (2019). Ilse Losa – Schreiben als Selbstvergewisserung. In T. M. de Oliveira & M. A. G. Teixeira (Eds.), *De passagem: artistas de língua alemã no exílio português* (pp. 65-76). Porto: Afrontamento / ILCML-FLUP.
- \_\_\_\_\_ (1997). Fluß ohne Brücke – Das Schreiben der Ilse Losa. In H. Thorau (Ed.), *Portugiesische Literatur* (pp. 428-439). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hanenberg, P. (1996). Zur Entstehung des *Gesangs vom Lusitanischen Popanz* von Peter Weiss. In A. H. O. Marques, A. Opitz, F. Clara (Coord.), *Portugal-Alemanha-África, Do Imperialismo Colonial ao Imperialismo Político – Actas do IV Encontro Luso-Alemão* (pp. 227-238). Lisboa: Colibri – Faculdade de Letras de Lisboa.
- Harsch, G. F. (2021). *Übersetzung als Erinnerung. Sachbuch-Übersetzungen im deutschen Diskurs um NS-Verbrechen in den 1950er-Jahren*. Bielefeld: Transcript.



- Hell, J. (2003). Eyes Wide Shut: German Post-Holocaust Authorship. *New German Critique*, no.88, 9–36.
- Henry, É. (1946). *A morte lenta. Memórias de um sobrevivente de Buchenwald*. Porto: Editorial Ibérica.
- Hilberg, R. (1992). *Perpetrators, victims, bystanders. The Jewish catastrophe 1933-1945*. New York: Harper Collins.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of post-memory. Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Holquist, M. (1990). *Dialogism – Bakhtin and his world*. London: Routledge.
- Howland, J. (2015). Intellectuals at Auschwitz: Jean Améry and Primo Levi on the Mind and its Limits. *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 29 (3), 353-373.
- Höft, A. (2015). KZ als Gedenkstätten. In T. Fischer & M. N. Lorenz (Eds.), *Lexikon der «Vergangenheitsbewältigung» in Deutschland – Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945* (pp. 178-180). Bielefeld: Transcript.
- Hörster, M. A. (2007). «In der Flucht»: A escritora do exílio Nelly Sachs. Elementos para o estudo da sua recepção em Portugal. In H. Thorau (Ed.), *Heimat in der Fremde – Pátria em terra alheia. Actas do VII Encontro Luso-Alemão* (pp. 72-95). Berlim: edition tranvia – Verlag Walter Frey.
- Huhle, R. (2014). Nacht und Nebel – Mythos und Bedeutung. *Zeitschrift für Menschenrechte*, Jg. 8 (1), 120-135.
- Huysen, A. (2016). Passados presentes: media, política, amnésia. In F. M. Alves, L. A. Soares, C. V. Rodrigues (Org.), *Estudos de memória. Teoria e análise cultural* (pp. 379-398). V.N. Famalicão: Húmus. Trad. Ana Fabiola Maurício.
- Igrejas, A. (2016). A circunscrição da miséria: A imagética carceral como fio condutor em Os Grão-Capitães. In F. C. Fagundes, A. Igrejas, S. Antunes (Orgs.), *Trinta e Muitos Anos de Devoção – Estudos sobre Jorge de Sena em Honra de Mécia de Sena* (pp. 513-550). Ponta Delgada: Açor.
- Iser, W. (1993). *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.
- Jauß, H. R. (1993). *A literatura como provocação: história da literatura como provocação literária*. Lisboa: Veja. Trad. Teresa Cruz.
- Jesus, J. M. D. (2017). *Dança sobre o vulcão: Portugal e o III Reich. O ministro von Hoyningen-Huene entre Hitler e Salazar*. Lisboa: Edições 70.
- Judt, T. (2012). *Uma grande ilusão?: um ensaio sobre a Europa*. Lisboa: Edições 70. Trad. Pedro Bernardo.
- \_\_\_\_\_ (2008). *O século XX esquecido. Lugares e memórias*. Lisboa: Edições 70. Trad. Marcelo Felix.

- Kansteiner, W. & Presner, T. (2016). The field of Holocaust studies and the emergence of global Holocaust culture. In C. Fogu, W. Kansteiner & T. Presner (Eds.), *Probing the ethics of Holocaust culture* (pp. 1-42). Massachusetts: Harvard University Press.
- Kansteiner, W & Weilnböck H. (2010). Against the concept of Cultural Trauma. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 229-240). Berlin: de Gruyter.
- Kershaw, I. (2018). *Continente Dividido: A Europa, 1950-2017*. Alfragide: D. Quixote. Trad. Miguel Freitas da Costa.
- Kertész, I. (2003). *Sem destino*. Barcarena: Editorial Presença.
- Kleinschmidt, E. (2002). Schreiben an Grenzen. Probleme der Autorschaft in Shoah-Autobiographik. In M. Günter (Ed.), *überleben schreiben – zur Autobiographik der Shoah* (pp. 77-95). Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Klüger, R. (2005). *weiter leben: Eine Jugend*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kramer, S. (2015). Tagebuch der Anne Frank. In T. Fischer & M. N. Lorenz (Eds.), *Lexikon der «Vergangenheitsbewältigung» in Deutschland – Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945* (pp. 112-114). Bielefeld: Transcript.
- Kraus, D. (2015). Rolf Hochhuth: Der Stellvertreter. In T. Fischer & M. N. Lorenz (Eds.), *Lexikon der «Vergangenheitsbewältigung» in Deutschland – Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945* (pp. 173-175). Bielefeld: Transcript.
- LaCapra, D. (2014). *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Langbehn, V. / Salama M. (eds. 2011). *German Colonialism. Race, the Holocaust and Post-War Germany*. New York: Columbia University Press.
- Langfus, A. (1962): *Bagagem de areia*. Lisboa: Clássica Editora. Trad. João Falcato.
- Laranjeira, P. (2001). *Ensaio Afro-Literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- \_\_\_\_\_ (1995): *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Afrontamento.
- Lazard, D. (1965). *O processo de Nuremberga: relato de uma testemunha*. Lisboa: Livraria Moraes. Trad. Gaetan Martins de Oliveira.
- Leiria, M-H. (2019). *Obras completas de Mário-Henrique Leiria: Manifestos, textos críticos e afins*. Silveira: E-Primatur. Org. Tania Martuscelli.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Obras completas de Mário-Henrique Leiria. Ficção*. Silveira: E-Primatur. Org. Tania Martuscelli.
- Lemos, A.C. (1999). *(Re)Descobrir Domingos Monteiro, Revisitar a paisagem social portuguesa*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro.

- Levi, P. (2010). *O dever de memória*. Entrevista com Anna Bavo e Federico Cereja. Lisboa: Cotovia. Trad. Esther Mucznik.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Os que sucumbem e os que se salvam*. Lisboa: Teorema. Trad. José Colaço Barreiros.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Se isto é um homem*. Lisboa: Teorema.
- Levi, N. & Rothberg, M. (2018). Memory studies in a moment of danger. *Memory Studies*, 11 (3), 355-367.
- \_\_\_\_\_ (Eds. 2003). *The Holocaust. Theoretical readings*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Levin, N. (1972). *O Holocausto (O extermínio dos Judeus da Europa 1933-1945)*. Lisboa: Inova.
- Levy, D. & Sznajder, N. (2006). *The Holocaust and memory in the global age*. Philadelphia: Temple University Press. Trad. Assenka Oksiloff.
- Lindemann, V. (2017). Rereading Alves Redol's *O Cavalo Espantado* (1960): Literary negotiations of a refugee crisis and the remembrance of Jewish refugees in Lisbon. In E. Kovach, A. Nünning & I. Polland (Eds.), *Literature and crises. Conceptual explorations and literary negotiations* (pp. 105-116). Trier: WVT.
- Lisboa, E. (1984). Breve perfil de Jorge de Sena. In E. Lisboa (Org.), *Estudos sobre Jorge de Sena* (pp. 29-42). Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Losa, M. (2014). *Do romance realista ao romance proletário*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Losa, I. (1991). *Caminhos sem destino*. Porto: Afrontamento.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Sob céus estranhos*. Porto: Afrontamento.
- \_\_\_\_\_ (1964). *Encontro no Outono*. Lisboa: Portugalia.
- \_\_\_\_\_ (1951). *Grades brancas*. Lisboa: Centro Bibliográfico.
- \_\_\_\_\_ (1949). *O mundo em que vivi*. Porto: Marânus.
- Louçã, A. (2007). *O segredo da Rua d'O Século – ligações perigosas de um dirigente judeu com a Alemanha Nazi (1933-1939)* (com Isabelle Paccaud). Lisboa: Fim de Século Edições.
- Lourenço, E. (1999). Viagem no imaginário crítico de Jorge de Sena. In G. Santos (Org.), *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas* (pp. 43-50). Lisboa: Cosmos.
- \_\_\_\_\_ (1992). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Correspondência Eduardo Lourenço/Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Heterodoxia I e II*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (1984). Jorge de Sena e o demoníaco. In E. Lisboa (Org.), *Estudos sobre Jorge de Sena* (pp. 49-59). Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Sentido e forma da poesia Neo-Realista*. Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_ (1963). Agustina Bessa-Luís ou o Neo-Romantismo. *Colóquio-Letras*, nº26, 49-52.

- Lourenço, J. F. (1999). Título nenhum serve. Para o estudo da recepção de Jorge de Sena nos anos 40. In G. Santos (Org.), *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas* (pp. 153-170). Lisboa: Cosmos.
- Lübbe, H. (1983). Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewußtsein. *Historische Zeitschrift*, 235, 579-599.
- Ludovico, S. (2016). 'Um editor já desmascarado ou marcado': a Livraria Moraes Editora e a censura. *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 16, 453-473.
- Lukács, G. (1968). Trata-se do Realismo!. In J. Barrento (Org.), *Realismo, materialismo, utopia. Uma polémica 1935-1940* (pp. 35-64). Lisboa: Moraes.
- Madeira, R. P. (2002). *O imaginário de Lisboa nos romances Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull de Thomas Mann e Schwerenöter de Hanns-Joseph Ortheil*. Coimbra: Edições Minerva.
- Madeira, J. (2012). Alves Redol nos 'anos de chumbo' do neo-realismo. *Nova Síntese*, 7, 199-209.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Os engenheiros de almas. O partido comunista e os intelectuais*. Lisboa: Estampa.
- Matos, L. S. (2019). Amadeu Sousa Sabino. O Todo ou o Seu Nada. *Colóquio-Letras*, nº 202, 236-238.
- Matos, M. & Grossegeesse, O. (Org. 2011). *Zonas de contacto. Estado Novo/III Reich (1933-1945)*. Perafita: TDP Edições.
- Matos, M. (2016). Tourism as networking for a pan-fascist mobilization before the Second World War. In F. Clara & C. Ninhos (Eds.), *Nazi Germany and Southern Europe, 1933-45. Science, Culture and Politics* (pp. 38-51). Hampshire/New York: Palgrave.
- \_\_\_\_\_ (2011). Turismo e propaganda: os "cruzeiros atlânticos" da organização nazi "Força pela Alegria". In M. Matos & O. Grossegeesse, *Zonas de contacto. Estado Novo/III Reich (1933-1945)* (pp. 21-49). Perafita: TDP Edições.
- Marinho, M. De F. (1987). *O surrealismo em Portugal*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Marques, A.H. O./ Opitz, A./ Clara, F. (Eds. 1996). *Portugal-Alemanha-África. Do imperialismo colonial ao imperialismo político*. Lisboa: Colibri.
- Marques, A. I. (2019): Imagens de Portugal no romance *Sob céus estranhos* de Ilse Losa. In T. M. de Oliveira & M. A. G. Teixeira (Eds.), *De passagem: artistas de língua alemã no exílio português* (pp. 47-64). Porto: Afrontamento / ILCML-FLUP.
- \_\_\_\_\_ (2009). *As traduções de Ilse Losa no período do Estado Novo. Mediação cultural e projecção identitária* (Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra).
- [<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/12615/3/Tese%20Ana%20Isabel%20Marques.pdf>].
- \_\_\_\_\_ (2001). *Paisagens da memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa*. Coimbra: Minerva/CIEG.

- Marques, K. (Org. 2018). *Ilse Losa – Estreitando laços: correspondência com os pares lusófonos*. Porto: Afrontamento.
- \_\_\_\_\_ (2016). A construção do “ethos” autoral losiano através do diálogo epistolar entre Ilse Losa e Mário Dionísio. *Interdisciplinar*, XI (26), 137-150.
- Martinho, Fernando J. B. (1996). *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Colibri.
- Martuscelli, T. (2017). Mário-Henrique Leiria entre a ficção e a realidade, ou “as duas faces da moeda”. In E. Rodrigues & R. Sousa (Eds.), *A dinâmica dos olhares – Cem anos de literatura e cultura em Portugal* (pp. 541-548). Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias – Faculdade de Letras de Lisboa.
- Mendes, A. P. C. (2003). *Mediação crítica e criação literária em António Ramos Rosa*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- Melo, D. (2020). Do intelectual exilado: O legado humanístico de Jaime Cortesão. *Revista de História das Ideias*, 38 (2ª série), 55-77.
- \_\_\_\_\_ (2011). ‘Education and culture for the masses’: Sociocultural debates and legacies in the mid-twentieth century. *Portuguese Studies*, vol. 27 (2), 159-174.
- \_\_\_\_\_ (2004). *A leitura pública no Portugal contemporâneo (1926-1987)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Meneses, F. R. (2010). *Salazar. Uma biografia política*. Alfragide: D. Quixote. Trad. Teresa Casal.
- Milgram, A. (2010). *Portugal, Salazar e os Judeus*. Lisboa: Gradiva.
- Miranda, R. G. (2015). Mal de Mar: A reading of Jorge de Sena’s “A Grã-Canária” in (trans-) Atlantic Transit Portuguese literary and cultural studies. *The South Atlantic, Past and Present*, 27, 235-253.
- Monteilhet, H. (1964). *Diário duma mulher abatida*. Lisboa: Editorial Notícias. Trad. Silva Telo.
- Monteiro, A. C. (1991). *Europa*. Porto: Nova Renascença.
- Monteiro, D. (2004). *Ensaios: Bases da organização política dos regimes democráticos, livros proibidos e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Contos e Novelas*, Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (1946). Prefácio. In É. Henry, *A morte lenta. Memórias de um sobrevivente de Buchenwald*. Porto: Editorial Ibérica.
- Monteiro, L. S. (1968). *As mãos de Abraão Zacut*. Lisboa: Ática.
- Morão, P. (1998). Prefácio. In I. Lisboa, *Apontamentos*. Lisboa: Presença.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Irene Lisboa, Vida e Escrita*. Lisboa: Presença.

- \_\_\_\_\_ (1986). *Folhas soltas da Seara Nova (1929-1955)*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- Moyn, S. (2005). *A Holocaust controversy: The Treblinka Affair in Postwar France*. Waltham Massachusetts: Brandeis University Press.
- Müllender, Y. (2007). *Peter Weiss' "Divina Commedia"-Projekt (1964-1969): "lässt sich dies noch beschreiben" – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Namorado, J. (2010). *Aviso à navegação*. Lisboa: Althum.com / Museu do Neo-Realismo.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Obras. Ensaios e críticas. Uma poética da cultura*. Org. António Pedro Pita.
- Navarro, A. R. (1990). *A condição reflexa. Poemas (1952-1982)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Neves, J. (2010). *Comunismo e nacionalismo em Portugal. Política, cultura e história no século XX*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Neves, N. M. (2019). From pencil blue to carnation red: The long 60s and the Beat Generation. In H. Veivo, P. James & D. Wlczak-Delanois (Eds.), *Beat literature in a divided Europe* (pp. 132-154). Leiden: Brill.
- Ninhos, C. (2016). What was known in the neutral countries about the on-going genocide of European Jews?. In C. Guttstadt, T. Lutz, B. Rother & Y. San Román (Eds.), *Bystanders, rescuers and perpetrators. The neutral countries and the Shoah* (pp. 125-138). Berlin: Metropol Verlag/ International Holocaust Remembrance Alliance (IHRA).
- Nora, P. (2016). Entre a memória e a história. A problemática dos lugares. In F. M. Alves, L. A. Soares, C. V. Rodrigues (Org.), *Estudos de memória. Teoria e análise cultural* (pp. 51-73). V.N. Famalicão: Húmus. Trad. Elisabete Marques.
- Novick, P. (1999). *The Holocaust in American Life*. New York: Houghton Mifflin.
- Nunes, A. (1999). *Ilse Losa. Schriftstellerin zwischen zwei Welten*. Berlin: Edition Tranvia / Walter Frey.
- Oliveira, T. M. & Teixeira, M. A. G. (Eds. 2019). *De passagem: artistas de língua alemã no exílio português*. Porto: Afrontamento / ILCML-FLUP.
- Oliveira, T. M. (2019). Entre a Alemanha e Portugal: as cartas de Gretchen Wohlwill à amiga Ilse Losa. In T. M. de Oliveira & M. A. G. Teixeira (Eds.), *De passagem: artistas de língua alemã no exílio português* (pp. 255-289). Porto: Afrontamento / ILCML-FLUP.
- Ó, J. R. do (1999). *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a "Política do Espírito", 1933-1949*. Lisboa: Estampa.
- Paço d'Arcos, J. (1998). *Memórias duma nota de banco*. Lisboa: Bertrand.
- \_\_\_\_\_ (1965). *A dolorosa razão duma atitude. Para a história da Sociedade Portuguesa de Escritores e do seu fim*. Lisboa: Edição do Autor.

- Padrão, M. G. (1990). Nota breve sobre um poeta e um cigarro na cidade. In: A. R. Navarro, *A condição reflexa. Poemas (1952-1982)* (pp. 9-15). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Parrau, A. (1995). *Écrire les camps*. Paris: Belin.
- Pereira, B. F. (2017). *Crepúsculo do colonialismo. A diplomacia do Estado Novo (1949-1961)*. Lisboa: Dom Quixote.
- Pereira, G. M. (Org. 2013). *Alves Redol e o Douro. Correspondência para Francisco Tavares Teles*. Porto: CITCEM / Direcção Regional da Cultura do Norte / Afrontamento.
- Pettitt, J. (2017). *Perpetrators in Holocaust narratives. Encountering the Nazi beast*. Kent, UK: Palgrave Macmillan.
- Pichler, G. (2016). »... Das war etwas Entscheidendes«. *Anna Seghers und der II. Internationale Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur in Valencia und Madrid*.  
[<http://www.kfsr.info/2017/02/das-war-etwas-entscheidendes-anna-seghers-und-der-ii-internationale-schriftstellerkongress-zur-verteidigung-der-kultur-in-valencia-und-madrid-von-georg-pichler/>].
- Pimentel, I. & Ninhos, C. (2013). *Salazar, Portugal e o Holocausto*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Pimentel, I. F. (2020). *Holocausto*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Inimigos de Salazar*. Lisboa: Clube do Autor.
- \_\_\_\_\_ (2016). Neutral Portugal and the Holocaust. In C. Guttstadt, T. Lutz, B. Rother & Y. San Román (Eds.), *Bystanders, rescuers and perpetrators. The neutral countries and the Shoah* (pp. 145-156). Berlin: Metropol Verlag/International Holocaust Remembrance Alliance (IHRA).
- \_\_\_\_\_ (2006). *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial: em fuga de Hitler e do Holocausto* [com Christa Heinrich]. Lisboa: Esfera dos Livros.
- Pinto, A. C. (2015). As chaves do período 1960-2000. In A. C. Pinto (Coord.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*, vol. 5 (pp. 19-23). Lisboa: Objectiva.
- \_\_\_\_\_ (2001). *O fim do Império Português. A cena internacional, a Guerra Colonial, e a Descolonização, 1961-1975*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Pires, D. (1999): *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do século XX, Vol. II, 1º tomo*. Lisboa: Grifo.
- \_\_\_\_\_ (1999b): *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do século XX, Vol. II, 2º tomo*. Lisboa: Grifo.
- Pita, A. P. (2002). *Conflito e unidade no Neo-Realismo português*. Porto: Campo das Letras.

- Polónia, S (1998). *O Grupo de Renovação Democrática ou uma das últimas utopias político-ideológicas republicanas ante a repressão do Estado Novo: 1932-1933*. Braga: Universidade do Minho.
- Preston, P. (2012). *The Spanish Holocaust. Inquisition and extermination in twentieth-century Spain*. London: Harper Press.
- Probst, L. (2003). Founding myths in Europe and the role of the Holocaust. *New German Critique*, 90, 45-58.
- Proença, J. T. (2016). Prefácio. In D. Rousset, *O universo concentracionário*. Lisboa: Antígona. Trad. João Tiago Proença.
- Queiroz, A. J. (2012). *José Domingues dos Santos: o defensor do povo (1887-1958)*. Lisboa: Assembleia da República.
- Quintela, P. (1998). *Obras Completas III – Traduções II*. Org. L. Scheidl, A.S. Ribeiro, C. Guimarães, M. H. Simões. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Raby, D. L. (1988). *A resistência antifascista em Portugal 1941/74*. Lisboa: Salamandra. Trad. Beatriz Oliveira.
- Ramalheira, A. M. P. (2007). Alemanha e Portugal na obra de Urbano Tavares Rodrigues – Um discreto diálogo intercultural nos anos 50. In H. Thorau (Ed.), *Heimat in der Fremde – Pátria em terra alheia. Actas do VII Encontro Luso-Alemão* (pp. 54-71). Berlim: edition tranvia – Verlag Walter Frey.
- Ramond, V. (2008). *A revista Vértice e o Neo-Realismo português*. Coimbra: Angelus Novus.
- Ramos, R. (Ed. 2009). *História de Portugal*. Lisboa: Esfera dos Livros.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Outra opinião. Ensaios de História*. Lisboa: O Independente Global / Rui Ramos.
- Rauschnig, H. (1945). *O que Hitler me disse*. Rio de Janeiro: Dois Mundos [Documentos para a história da guerra], trad. rev. Jaime Cortesão.
- Real, M. (2017). Virgílio Martinho entre o surrealismo e o neo-realismo. *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*, II Série, Vol. 20, nº 81-83, 27-30.
- \_\_\_\_\_ (2012). *O romance contemporâneo português 1950-2010*. Alfragide: Caminho.
- Rebello, L. F. (1991). *História do Teatro*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91 – Portugal/Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Redol, A. (2017). *O cavalo espantado*. Alfragide: Caminho.
- \_\_\_\_\_ (2011). *A barca dos sete lemes*. Alfragide: Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Nasci com passaporte de turista: E outros contos*. Lisboa: Caminho. Org. J. M. Mendes.
- \_\_\_\_\_ (1965). Alinhavos para uma autobiografia. *Vértice*, 258, 175-178.
- \_\_\_\_\_ (1964). *A barca dos sete lemes*. Lisboa: Europa-América.
- \_\_\_\_\_ (1949). *A França – Da resistência à renascença*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- \_\_\_\_\_ (1974). *Gaibéus*. Lisboa: Europa-América.



- Rees, L. (2017). *The Holocaust. A New History*. UK: Penguin Books.
- Reis, C. (2015). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- \_\_\_\_\_ (2012). Alves Redol e a poética do romance: encruzilhadas e derivas ideológicas. *Nova Síntese*, 7, 15-30.
- \_\_\_\_\_ (2005). A construção da memória: história literária como dualidade e conflito. In M. da P. C. Fernandes (Coord.), *História(s) da Literatura: Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas* (pp. 169-182). Coimbra: Almedina.
- \_\_\_\_\_ (2011). O Neo-Realismo ou as limitações da cidadania. In C. Rocha, H. C. Buescu, R. M. Goulart (Org.), *Literatura e cidadania no século XX* (pp. 301-319). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (1981). *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova / Editorial Comunicação.
- Remarque, E-M. (1960). *Desenraizados*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Remarque, E-M. (1955). *A centelha da vida*. Lisboa: Publicações Europa-América. Trad. José Saramago.
- Ribeiro, A. S. (2016a). Reversos da modernidade: colonialismo e Holocausto. In A. S. Ribeiro & M. C. Ribeiro (Orgs.), *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais* (pp. 43-60). Porto: Afrontamento.
- \_\_\_\_\_ (2016b). Depois da catástrofe. Jaspers, a questão da culpa e o não-dito do trauma. *Oficinas do CES*, 436.
- \_\_\_\_\_ (2013). A representação da violência e a violência da representação. In A. S. Ribeiro (Org.), *Representações da Violência* (pp. 7-34). Coimbra: Almedina.
- \_\_\_\_\_ (2008). Cartografias do não-espço: Viagens ao fim do mundo na literatura do Holocausto. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº83, 5-18.
- \_\_\_\_\_ (1993). Configurações do campo intelectual português no pós-25 de Abril. In B. S. Santos (Org.), *Portugal – Um retrato singular* (pp. 481-512). Porto: Afrontamento.
- Ribeiro, M. C. (2004). *Uma história de regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson (Eds.), *Global Modernities* (pp. 25-44). London: Sage.
- Rocha, C. (1985): *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Rousset, D. (2016). *O universo concentracionário*. Lisboa: Antígona. Trad. João Tiago Proença.
- Rosa, A. R. (2006). *Voz consonante. Traduções de poesia*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Antologia poética*. Lisboa: Dom Quixote.

- Rosas, F./ Schaefer, A./ Carvalho, A./ Ninhos, C./ Clímaco, C. (2021). *O essencial sobre os portugueses no sistema concentracionário do III Reich*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Rosas, F. (2018). *História a história – África*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Rösch, H. (1992). *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext*. Frankfurt/Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Rothberg, M. (2013). Multidirectional memory and the implicated subject. In L. Plate & A. Smelik (Eds.), *Performing memory in art and popular culture* (pp. 39-58). New York/London: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2011). From Gaza to Warsaw: Mapping Multidirectional Memory. *Criticism*, Vol. 53 (4), 523-548.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Russel, E. (1962): *O flagelo da suástica – Uma pequena história dos crimes de guerra nazis*. Lisboa: Europa-América. Trad. Coelho Fraga.
- Sabino, A. L. (2018). *O Todo ou o Seu Nada*. Lisboa: Bizâncio.
- Sacramento, M. (1968). *Há uma estética Neo-Realista?*. Lisboa: Dom Quixote.
- Sanches, M. R. (2013). Lisboa, capital do império. Trânsitos, afiliações, transnacionalismos. In N. Domingos & E. Peralta (Orgs.), *Cidade e império. Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais* (pp. 279-318). Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (2011). Verdades arredondadas. Cultura, harmonia, separação em *Aventura e rotina* de Gilberto Freyre. In F. Clara, M. R. Sanches & M. Matos (Orgs.), *Várias Viagens. Estudos oferecidos a Alfred Opitz* (pp. 303-329). V. N. Famalicão: Húmus.
- Santareno, B. (1990). *O Judeu*. Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_ (1967). *O Inferno*. Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_ (1960). Os que desceram aos infernos. *Revista 57*(9), 8-9.
- Santos, F. D. (Org. 2013). *Correspondência 1943-1977. Jorge de Sena e João Gaspar Simões*. Lisboa. Guerra e Paz.
- Santos, L. D. (2012). Pensamento e acção de Alves Redol no neo-realismo visual: a estética, a arte e as artes visuo-plásticas. *Nova Síntese*, 7, 243-252.
- Santos, A. O. (1991). Prefácio. A metamorfose de tudo o que vive em nós. In: I. Losa (1991), *Caminhos sem destino*. Porto: Afrontamento.
- Schnabel, E. (1987). *No rasto de Anne Frank*. Lisboa: Livros do Brasil. Trad. Ilse Losa.
- Schwarz-Bart, A. (1961). *O Último Justo*. Lisboa: Publicações Europa-América. Trad. António Ramos Rosa/Fernando Moreira Ferreira.

- Semprún, J. (1995). *A escrita ou a vida*. Lisboa: Edições Asa.
- Sena, J. de (2015). *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. Lisboa: Guimarães Editora.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Rever Portugal. Textos políticos e afins*. Lisboa: Guimarães Editora. Org. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço.
- \_\_\_\_\_ (2010). *80 Poemas de Emily Dickinson*. Lisboa: Guimarães Editora.
- \_\_\_\_\_ (2004). A poesia de António Gedeão (Esboço de análise objectiva). In: A. Gedeão, *Obra Completa* (pp. 43-77). Lisboa: Relógio D'Água.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Os Grão-Capitães*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Do Teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1984). *O reino da estupidez – I*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1977). *Dialécticas teóricas da literatura*. Lisboa: Edições 70.
- Seruya, T. (2002). Pronta e rápida catarse. Sobre os contos de Domingos Monteiro. *Colóquio-Letras*, nº 159-160, 139-155.
- Sierp, A. & Wüstenberg, J. (2015). Linking the Local and the Transnational: Rethinking Memory Politics in Europe. *Journal of Contemporary European Studies*, 23:1, 321-329.
- Sierp, A. (2014). Integrating Europe, Integrating Memories: The EU's Politics of Memory since 1945. In L. Bond & J. Rapson (Eds.), *The Transcultural Turn: Interrogating Memory Between and Beyond Borders* (pp. 103-118). Berlin/Boston: de Gruyter.
- Silva, G. da (1993). *A experiência africana de Alves Redol*. Lisboa: Caminho.
- Simões, J. G. (2004a). *Crítica IV. Contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos (1942-1979)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (2004b). *Crítica VI. O Teatro Contemporâneo (1942-1982)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Crítica III. Romancistas contemporâneos (1942-1961)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Crítica II. Poetas Contemporâneos (1938-1961)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Simpson, D. (2020). The PIDE between Memory and History: Revolutionary tradition, historiography and the missing dimension in the relation between society and Salazar's political police. *E-Journal of Portuguese History*, Vol. 18 (1), 17-38.
- Snyder, T. (2016). *Terra Negra – O Holocausto como História e Aviso*. Lisboa: Bertrand. Trad. de Pedro Carvalho e Guerra e Nina Carvalho e Guerra.

- \_\_\_\_\_ (2011). *Terra Sangrenta – A Europa entre Hitler e Estaline*. Lisboa: Bertrand. Trad. de Pedro Carvalho e Guerra e Nina Carvalho e Guerra.
- Špánková, S. (2017). Casas de horror nos contos de Domingos Monteiro. *Forma Breve*, 14, 197-208.
- Steiner, G. (2014). *Linguagem e silêncio. Ensaios sobre a literatura, a linguagem e o inumano*. Lisboa: Gradiva. Trad. Miguel Serras Pereira.
- \_\_\_\_\_ (1988). The Long Life of Metaphor: An Approach to the Shoah. In B. Lang (Ed.), *Writing and the Holocaust* (pp. 55-61). New Jersey: Holmes&Meier.
- Steiner, J.F. (1973). *Treblinka. A revolta de um campo de extermínio*. Lisboa: Círculo de Leitores. Trad. Artur Pedro Gil.
- Stone, D. (2017). *Concentration camps. A short story*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Goodbye to all that? The story of Europe since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Histories of the Holocaust*. Oxford: Oxford University Press.
- Sujo, G. (2001). *Legacies of silence: The visual arts and Holocaust memory*. London: Philip Wilson Publishers.
- Tavares, J. M. S. (2007). *O campo de concentração do Tarrafal (1936-1954): a origem e o quotidiano*. Lisboa: Colibri.
- Teixeira, R. (2009). *Ilse Losa: Vida e obra sob céus estranhos*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.
- Telo, A. (1991). *Portugal na Segunda Guerra (1941-1945) Vol. II*. Lisboa: Vega.
- Tengarrinha, J. (2006). *Imprensa e opinião pública em Portugal*. Coimbra: Minerva.
- Todorov, T. (2003). *Hope and memory: Lessons from the twentieth century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. Trans. David Bellos.
- Torgal, L. R. (2008). *Estados Novos, Estado Novo* (vol. 1). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- \_\_\_\_\_ (1999). 'Literatura oficial' no Estado Novo: os prémios literários do SPN/SNI. *Revista de História das Ideias*, 20, 401-420.
- \_\_\_\_\_ (1989). *História e ideologia*. Coimbra: Minerva.
- Torres, A. P. (1979). *Os romances de Alves Redol*. Moraes Editores.
- Traverso, E. (2001). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder. Trad. David Chiner.
- Trindade, L. (2018). Crítica da cultura política do salazarismo. In C. Honório (Coord.), *O espectro dos populismos. Ensaios políticos e historiográficos* (pp. 67-89). Lisboa: Tinta-da-China.
- \_\_\_\_\_ (2008). *O estranho caso do nacionalismo português. O salazarismo entre a literatura e a política*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

- Vecchi, R. (2015). As potências da claustrosófia: limiares políticos do pensamento e da literatura do cárcere. In B. A. Júnior, R. V. R e Silva (Orgs.), *Literatura e memória política: Angola. Brasil. Moçambique. Portugal* (pp. 207-222). São Paulo: Ateliê Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2013). Espaço e violência no tempo do abandono. In A. S. Ribeiro (Org.), *Representações da violência* (pp. 35-49). Coimbra: Edições Almedina.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Excepção Atlântica. Pensar a literatura da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento.
- Verissimo, H. A. (2003). *Os jornalistas nos anos 30/40. Elite do Estado Novo*. Coimbra: Edições Minerva.
- Viçoso, V. P. (2012). Alves Redol: do 'etnografismo' à construção de uma poética da narrativa neo-realista. *Nova Síntese*, 7, 121-143.
- Young, J. E. (2000). *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven: Yale University Press.
- Wachsmann, N. (2015). *A história dos campos de concentração nazis*. Alfragide: D. Quixote. Trad. Miguel Mata.
- Walser, M. (2015). *Unser Auschwitz – Auseinandersetzung mit der deutschen Schuld*. Hamburg: Rowohlt. Hrg. Andreas Meier.
- Weiss, P. (1991). Die Ermittlung. In G. Palmstierna-Weiss (Ed.), *Werke in sechs Bänden. Fünfter Band: Dramen* 2 (pp. 7-199). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weissman, G. (2004). *Fantasies of witnessing: Postwar efforts to experience the Holocaust*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. Paris: Plon.
- White, H. (1992). Historical emplotment and the problem of truth. In S. Friedländer (Ed.), *Probing the limits of Holocaust representation. Nazism and the Final Solution* (pp. 37-53). Cambridge MA: Harvard University Press.
- Zehl Romero, C. (1994). *Anna Seghers*. Hamburg: Rowohlt.
- Zimmerer, J. (2011). *Von Windhuk nach Auschwitz?: Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust*. Münster: LIT Verlag.
- Zimmerer, J. (2003). «Der bestregierte Staat Europas»: Salazar und sein «Neues Portugal» im konservativen Abendland-Diskurs der frühen Bundesrepublik Deutschland. In O. Grossegese, E. Koller, A. Malheiro da Silva, M. Matos (Orgs.), *Portugal – Alemanha – Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão*, vol. 1 (pp. 81-101). Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.

## Revistas Periódicas de Cultura e Literatura

57 (1957-1962)

*Árvore* (1951-1953)

*Mundo Gráfico* (1945)

*Mundo Literário* (1946-1948)

*Notícias do Bloqueio* (1957-1961)

*O Tempo e o Modo* (janeiro de 1963 a dezembro de 1967)

*Pirâmide* (1959-1960)

*Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio* (1951-1956)

*Seara Nova* (maio de 1945 a dezembro de 1968)

*Vértice* (maio de 1945 a dezembro de 1968)

## Jornais

*Diário de Lisboa* (1945)

*Diário Popular* (1945)

## Filmografia

Bresson, R. (1956). *Un condamné à mort s'est échappé.*

Cayatte, A. (1952). *Nous sommes tous des assassins.*

Cocteau, J. (1960). *Le testament d'Orphée.*

Hitchcock, A. (1958). *Vertigo.*

Kramer, S. (1961). *Judgment at Nuremberg.*

Lanzmann, C. (1985). *Shoah.*

Oliveira, M. (2010). *O estranho caso de Angélica.*

Pontecorvo, G. (1969). *Queimada.*

\_\_\_\_\_ (1966). *La battaglia di Algeri.*

\_\_\_\_\_ (1960). *Kapò.*

Resnais, A. (1955). *Nuit et Bruillard.*

Welles, O. (1946). *The stranger.*

Wilder, B. (1945). *Death Mills / Todesmühlen.*

## Internet

Conversa com Domingos Monteiro (Arquivo RTP): <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-com-dr-domingos-monteiro/> [consultado em 01/08/2020]

Sítio online de Boris Taslitzky: <http://boris-taslitzky.fr/accueil.htm> [consultado em 04/08/2020]

Entrevista a Mário Soares (jornal *Público* 16/06/2003):  
<https://www.publico.pt/2003/06/16/culturaipilon/noticia/mario-soares-talvez-publique-um-livro-de-historias-1152903> [consultado em 23/11/2021]

Carta de Jorge de Sena a Luís Martins (Acervo online do *Estado de São Paulo*):  
<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610419-26374-nac-0008-999-8-not>  
[consultado em 30/01/2022]

Jornal de atualidades RTP (1958):  
<http://www.cinamateca.pt/Cinamateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=8494&type=Video>  
[consultado em 12/07/2021]