



Ana Isabel Mendes Rosa Marques

***AS TRADUÇÕES DE ILSE LOSA NO PERÍODO DO
ESTADO NOVO:
MEDIAÇÃO CULTURAL E PROJEÇÃO IDENTITÁRIA***

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2009

Ana Isabel Mendes Rosa Marques

***As traduções de Ilse Losa no período do Estado Novo:
mediação cultural e projecção identitária***

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2009

Tese de Doutoramento em Línguas e Literaturas Modernas, especialidade de Ciências de Tradução, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob orientação da Professora Doutora Maria Manuela Gouveia Delille e da Professora Doutora Maria António Henriques Jorge Ferreira Hörster.

Agradecimentos

Quero dirigir as primeiras palavras de agradecimento à Professora Doutora Maria Manuela Gouveia Delille e à Professora Doutora Maria António Ferreira Hörster.

À Doutora Manuela Delille, orientadora científica de Mestrado e de Doutoramento, pelos ensinamentos que ao longo dos anos me transmitiu, por ser para mim um modelo e uma inspiração e pela amizade que me demonstrou em tantas ocasiões. Mas também pelo debate de ideias, pelo rigor científico e pelo facto de me ter mostrado que vale sempre a pena fazer mais e melhor.

À Doutora Maria António Hörster, co-orientadora de Doutoramento, com quem tive durante este período o privilégio de trabalhar mais de perto, pelas orientações criteriosas, pela leitura atenta do trabalho desenvolvido, pela profícua discussão e pelas palavras de encorajamento com que sempre me procurou estimulou nos momentos mais difíceis.

Ao Dr. Paulo Tremeceiro, responsável pela sala de leitura e de referência do IANTT, pela simpatia com que me acolheu nesse espaço e pela forma eficiente com que indicou e disponibilizou a documentação aí existente.

À Dr.^a Alexandra Losa pela forma generosa como me franqueou o acesso aos espaços da sua mãe.

E a todos aqueles que de um ou de outro modo me acompanharam neste trabalho. Aos amigos de sempre ... à Dulce, à Célia e à Maria que me mostrou o significado da verdadeira amizade. À Cecília em relação a quem me faltam as palavras para exprimir toda a minha gratidão.

À minha mãe, à minha irmã Nela, ao Eduardo e aos meus sobrinhos pelo apoio e pela aceitação compreensiva das minhas ausências.

E uma palavra especial para duas pessoas muito especiais. Ao Paulo e ao Gonçalo João por me terem feito acreditar no futuro.

Gostaria ainda neste espaço de expressar o meu reconhecimento à ESTG e ao IPL pela concessão de condições que me permitiram levar a bom termo este trabalho.

Agradeço ainda ao Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos e ao Instituto de Estudos Alemães da FLUC, onde sempre encontrei todo o apoio, nomeadamente por parte da Dr.^a Esmeralda Castendo, da Dr.^a Isabel Lopes e da D. Maria Helena Antunes, na obtenção e disponibilização de materiais bibliográficos.

Índice geral

Prefácio 1

Introdução 13

1. Pressupostos para uma abordagem da tradução numa perspectiva polissistémica 13

1.1. Considerações sobre a orgânica sistémica 13

1.2. Considerações sobre os agentes sistémicos – identidade vs. alteridade 17

1.3. O tradutor enquanto entidade individual e sistémica 20

Parte I

O Estado Novo e o período do após guerra

1. O conceito de repertório e as suas implicações na organização do Estado 25

1.1. Algumas premissas do repertório do Estado Novo no período do após-guerra 26

1.1.1. Ideologemas do Portugal rural 27

1.1.2. Ideologemas do Portugal colonial 29

2. Estruturação institucional do Estado Novo no domínio da cultura 31

2.1. Estratégias de incentivo à produção cultural 31

2.2. Estratégias de incentivo ao consumo cultural 34

3. Mecanismos de controlo da produção, importação e consumo culturais: as práticas censórias 38

4. Repertórios do sistema literário português 45

4.1. Centro(s) e margens 45

4.2. Produtores e produtos 55

5. Conclusões 60

Parte II

Ilse Losa e o seu papel como mediadora cultural no Portugal do após-guerra

1. Ilse Losa – um percurso de vida intercultural	61
1.1 Alguns dados biográficos	61
1.2 A conversão linguística enquanto expressão de interculturalidade	63
2. Ilse Losa – um percurso literário intercultural	68
2.1. Obra infanto-juvenil	68
2.2. Obra narrativa	70
3. Ilse Losa – um percurso de intervenção social e política	76
3.1. Acções de militância cívica	81
3.1.1. Associação Feminina Portuguesa para a Paz (AFPP)	81
3.1.2. Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto	84
4. A obra tradutiva losiana: considerações gerais	87
4.1. A tradução de narrativas curtas e de excertos de obras narrativas alemãs	89
4.2. Tradução de narrativas longas da literatura europeia	99
4.3. Tradução de textos dramáticos: considerações gerais	104
4.3.1. <i>Andorra</i> (1961) de Max Frisch	106
4.3.1.1. Considerações temático-estruturais	106
4.3.1.2. Alguns dados sobre a recepção portuguesa do texto frischiano	109
4.3.1.3. A tradução de Ilse Losa e Manuela Delgado	114
4.3.1.3.1. Considerações gerais	114
4.3.1.3.2. Reflexões sobre a tradução portuguesa do drama <i>Andorra</i>	115
4.3.1.3.3. A tradução portuguesa de <i>Andorra</i> e a censura	129
4.3.1.3.3.1. O drama <i>Andorra</i> (Processo SNI/DGE/1/6769)	129
4.3.1.3.3.2. As Comissões de censura (1962, 1964 e 1969)	132
4.3.2. Alguns dados recepcionais sobre os dramas de Bertolt Brecht: os relatórios do SNI / DGE	136
4.3.2.1. Textos dramáticos brechtianos traduzidos por Ilse Losa	139
4.3.2.1.1. <i>Ti Coragem e os seus Filhos</i> (1962)	139

4.3.2.1.1.1. Considerações gerais	139
4.3.2.1.1.2. Considerações sobre o estudo de Maria Antónia Teixeira relativo à tradução de Ilse Losa e Jorge de Sena	144
4.3.2.1.2. <i>A Boa Alma de Sé-Chuão</i> (1962)	148
4.3.2.1.2.1. Considerações gerais	148
4.3.2.1.2.2. A representação pela Companhia de Maria Della Costa	150
4.3.2.1.2.2.1. As reacções da crítica	150
4.3.2.1.2.2.2. A actuação da censura (Processo SNI/DGE/1/5983)	151
4.3.2.1.2.2.3. Considerações sobre o estudo de Maria Cristina Carrington relativo à tradução de Ilse Losa e Alexandre O'Neill	155
4.3.2.1.3. <i>O Círculo de Giz Caucasiano</i> (1963)	157
4.3.2.1.3.1. Considerações gerais	157
4.3.2.1.3.2. Considerações sobre o estudo de Ana Maria Ramalheira acerca da tradução de Ilse Losa e Alexandre O'Neill	161
4.3.2.1.4. Considerações sobre as traduções de Brecht realizadas por Ilse Losa	163
4.3.3. Tradução de peças radiofónicas	166
4.3.3.1. <i>Ein grenzenloser Nachmittag</i> (1955), de Martin Walser	167
4.3.3.2. <i>Die Brandung vor Setúbal</i> (1956-1957), de Günter Eich	169
4.4. Conclusões	172

Parte III

A tradução portuguesa de «Der Ausflug der toten Mädchen» – as dimensões identitárias de uma importação cultural

1. O acto de tradução enquanto processo de afirmação da identidade do tradutor	174
1.1. Considerações gerais	174
1.2. Anna Seghers e Ilse Losa – simetrias e assimetrias de dois percursos	176
1.2.1 Sobre Anna Seghers:	
1.2.1.1. Dados de um percurso biobibliográfico	179
1.2.1.2. O exílio enquanto percurso ideológico e artístico	184

2. «Der Ausflug der toten Mädchen» – um olhar no exílio sobre a Alemanha	192
2.1. Considerações gerais	192
2.2. A estrutura narrativa	195
2.3. A instância narrativa	199
2.4. Considerações sobre o tempo	203
2.5. Considerações sobre o espaço	206
2.5.1. O espaço do México	206
2.5.2. A Alemanha renana	209
2.5.3. A Alemanha urbana	214
2.6. O universo das personagens de «Der Ausflug der toten Mädchen»	216
2.6.1. Considerações gerais sobre a sua semântica funcionalista	216
2.6.2. Breve caracterização das personagens	220
3. A versão portuguesa de «Der Ausflug der toten Mädchen» – «O Passeio das Raparigas Mortas»	228
3.1. Considerações gerais sobre a importância dos prefácios	228
3.2. Breve apresentação da versão portuguesa de «Der Ausflug der toten Mädchen» ..	231
3.2.1. Dados editoriais e catalográficos	231
3.2.2. O prefácio de Ilse Losa	233
3.2.3. O posfácio de Jean Tailleur	240
4. Abordagem comparativa da narrativa de Anna Seghers «Der Ausflug der toten Mädchen» e da tradução portuguesa «O Passeio das Raparigas Mortas» de Ilse Losa	243
4.1. Relevância da análise imagológica na abordagem comparativa	243
4.2. Aplicação de um modelo de estudo imagológico na análise de «Der Ausflug der toten Mädchen»	244
4.3. «Der Ausflug der toten Mädchen» e «O Passeio das Raparigas Mortas» – verbalizações de processos de definição identitária	250
4.3.1. A identidade cultural europeia no contexto da América Latina	250
4.3.2. A identidade cultural face a um colectivo de pequenas dimensões: a Alemanha do Reno <i>versus</i> a Alemanha nacional-socialista	261
4.3.2.1. Imagens da Alemanha renana	261
4.3.2.2. Imagens da Alemanha nacional-socialista	275
4.3.2.2.1. A minoria judaica na Alemanha nazi	281
4.3.2.2.2. A minoria católica na Alemanha nazi	285

4.3.2.2.3. A alteridade masculina na Alemanha nazi	288
4.3.3. A identidade do indivíduo no contexto de colectivos mais restritos: Leni <i>versus</i> Marianne	292
4.3.4. Conclusões	299
<i>Considerações finais</i>	303
<i>Bibliografia</i>	311

Prefácio

O nome de Ilse Losa ainda hoje continua sobretudo associado à literatura infanto-juvenil – facto compreensível, se atendermos à actividade que a escritora desenvolveu neste domínio não só como autora e tradutora de livros para crianças e jovens, mas também como dinamizadora de acções didáctico-pedagógicas junto de escolas e instituições culturais para promoção do livro e dos hábitos de leitura. A relevância desta faceta não deixa, no entanto, de ofuscar outras vertentes de uma obra que extravasa o campo da literatura para os mais novos. Efectivamente, Ilse Losa dedicou-se a diferentes tipos de escrita. Foi autora de romances e contos, cronista, ensaísta e tradutora.

O desafio de analisar uma faceta menos explorada da obra de Ilse Losa, como são os seus romances, bem como o interesse suscitado pelo estudo das imagens e das vivências interculturais estiveram na base da escolha do tema da minha dissertação de Mestrado – precisamente sobre a produção narrativa desta escritora luso-alemã.¹ Partindo do pressuposto de que muitos dos autores que viveram o drama do exílio procuraram, através da escrita, conferir coerência a uma existência desestruturada – a vasta bibliografia existente sobre o assunto é consensual nesse ponto –,² procurei então analisar em que medida é que os

¹ O trabalho de investigação, desenvolvido sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Manuela Gouveia Delille, integrou a Linha de Acção do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos «Relações Literárias e Culturais Luso-Alemãs. Estudos de Recepção e de Hermenêutica Intercultural». A referida dissertação, com o título *Dimensões de Identidade e de Alteridade na Obra Narrativa de Ilse Losa*, foi apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Janeiro de 1999, e deu mais tarde origem ao volume *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa*, publicado, em 2001, pelo CIEG em parceria com a editora MinervaCoimbra.

² Claus-Dieter Krohn, responsável pela colecção “Exilforschung” e autor de inúmeros estudos sobre a Literatura de Exílio, sublinha a propensão biografista das obras vindas a lume durante este período: «Die Exilanten hatten das Bedürfnis, der Mitwelt und Nachwelt ihre Erfahrungen mitzuteilen. Aber vielleicht

romances de Ilse Losa respondem a essa necessidade de projecção autobiográfica. A experiência do exílio é, no entanto, vivida e percebida de forma diferente por homens e mulheres – uma diferença que, tal como é defendido pela generalidade dos críticos, e que penso ser também evidente na obra losiana, se reflecte na escrita ao nível dos temas e da perspectiva adoptada.³ Independentemente desta questão, fulcral para os Estudos de Género, certo é que a abordagem das obras vindas a lume durante o exílio é, hoje em dia, e com toda a propriedade, indissociável das questões interculturais, numa óptica de definição identitária do sujeito.

Foi esta a perspectiva que adoptei no estudo da produção romanesca de Ilse Losa – tema da minha dissertação de Mestrado. Tal como defendi no referido estudo, os três romances da autora, *O Mundo em que Vivi* (1949), *Rio sem Ponte* (1952) e *Sob Céus Estranhos* (1962), compõem uma trilogia que ficcionaliza diferentes etapas da sua vida, *i.e.*, a infância e juventude na Alemanha, a experiência como *au-pair* na Inglaterra e a sua condição de refugiada judia-alemã em Portugal. Englobei nessa análise a crónica de viagens *Ida e Volta. À Procura de Babitt* (1960), inspirada na viagem que Ilse Losa empreende nos anos 50 aos Estados Unidos da América, por conferir à reflexão sobre a identidade do sujeito uma dimensão mais lata, com contornos continentais.

Pelo facto de considerar a questão da estruturação identitária fundamental no estudo da obra de Ilse Losa (bem como da generalidade dos autores que tenham tido a experiência de um percurso de vida fundado entre culturas), questionei-me até que ponto é que a projecção da identidade do sujeito na escrita se verifica ao nível da tradução, uma vez que esta constitui uma área à qual Ilse Losa se dedicou, com algumas intermitências, durante cerca de duas décadas. Não descartando a hipótese de alguns dos projectos de tradução terem sido solicitados pelas editoras⁴

noch elementarer war das Bedürfnis, die Ganzheit der eigenen Persönlichkeit im Schreiben wiederherzustellen. Oft genug versuchten die Autoren, den Sinn im scheinbar Sinnlosen zu erkennen [...]» (Krohn, 1984: 7).

³ Enquanto a escrita feminina privilegia o ângulo privado da História, dando conta de pequenas situações e dramas do quotidiano, as obras de autoria masculina evidenciam uma maior propensão para abordar as grandes questões da época e para dar aos acontecimentos narrados um enquadramento histórico (cf. Mittag, 1981: 663ss).

⁴ Em 1997, em entrevista concedida a Rolf Eigenwald para a publicação *Neue Gesellschaft*, Ilse Losa refere terem sido, regra geral, as editoras portuguesas que a convidaram para traduzir autores alemães, uma vez que havia na época pouca gente que dominasse a língua (*apud* Eigenwald, 1997: 826). Tal não

e não sugeridos por Ilse Losa, a generalidade dos textos que traduz, quer de alemão para português, quer em sentido inverso, vão ao encontro das suas preferências literárias e mesmo dos temas que privilegia enquanto autora – uma reflexividade que faz com que transpareça neste trabalho um modo de afirmação do seu Eu.

A consciência de se tratar de uma vertente pouco conhecida da sua obra, que se desenrolou paralelamente ao percurso como autora, foi importante na escolha do tema da minha tese de Doutoramento – em certa medida, um estudo de continuidade em relação ao trabalho desenvolvido anteriormente.

A tese que aqui se apresenta, e que se debruça sobre a actividade de Ilse Losa como tradutora no contexto do Estado Novo, integra os projectos do CIEG nº 1 «Relações Literárias e Culturais Luso-Alemãs. Estudos de Recepção e de Hermenêutica Intercultural», dirigido pela Professora Doutora Maria Manuela Gouveia Delille, e nº 3 «Literatura Moderna e Contemporânea de Expressão Alemã em Traduções Portuguesas: Teoria, História e Crítica», dirigido pela Professora Doutora Maria Antónia Ferreira Hörster. As referidas professoras são, respectivamente, as orientadora e co-orientadora científicas do presente trabalho.

Embora a definição do tema fosse, como referi, uma opção natural, houve que delimitar, dada a profusão e, sobretudo, a heterogeneidade dos textos traduzidos, o objecto de estudo, tendo sido decido excluir, por ora, da análise as traduções de literatura infanto-juvenil.

Ainda no âmbito da sua actividade de tradução, Ilse Losa dá a conhecer ao público leitor da República Democrática Alemã alguns dos mais representativos nomes da literatura portuguesa em antologias de contos e poemas.⁵ Este trabalho,

invalida que Ilse Losa tivesse de facto uma relação privilegiada com as editoras portuguesas e alemãs com as quais trabalhava e que gozasse, inclusivamente na qualidade de autora, de uma certa liberdade na selecção dos projectos. É possível ler na correspondência trocada com Helene Ritzerfeld, representante da Suhrkamp, que existiria uma cumplicidade e troca de ideias com os responsáveis editoriais sobre os autores a publicar, quer em Portugal, quer na Alemanha. Veja-se a título de exemplo a carta, datada de Novembro de 1959, que Helene Ritzerfeld lhe dirige: «Sehr gefreut habe ich mich, daß Ihnen [Frau Losa] das Buch “Illusionen” von Ruth Rehmann so sehr zugesagt hat. Es findet allenthalben viel Zuspruch. Wir haben bereits die Auslandsrechte für Amerika [...], Italien [...], und Finnland [...] verkauft. Teilen Sie das bitte Ihrem Verlag mit. Es wird vielleicht seine Entscheidung erleichtern. [...] Über die Werke von Santareno wird Ihnen unser Lektorat gesondert schreiben.» (*apud* Teixeira, 1998: 219). (A obra de Ruth Rehmann viria a ser traduzida por Irene Issel e Jorge de Macedo e publicada, com o título *Ilusões*, pela Portugália, em 1963).

⁵ Destaque-se a colaboração na organização e, pontualmente, na tradução de antologias como *Portugiesische Erzählungen* (1962), *Ich kann die Liebe nicht vertagen* (1969), e *Erkundungen. 30 portugiesische Erzähler* (1973). Posteriormente, no contexto da Alemanha já reunificada, Ilse Losa assina

desenvolvido regra geral em parceria com Óscar Lopes, fruto de ligações privilegiadas que os autores mantinham com editoras de Leste, é policiado pelo regime.⁶ Talvez por esta razão, a vertente da actividade de Ilse Losa como tradutora no contexto alemão é, globalmente, menos expressiva do que o seu contributo em sentido inverso, *i.e.*, a tradução para português.

O estudo que aqui se apresenta incide sobre textos traduzidos por Ilse Losa (muitas vezes em colaboração com outros autores) que efectivamente circularam no mercado livreiro português. A sua abordagem passa, como é evidente, pelo respectivo enquadramento epocal, sucedendo que a esmagadora maioria das traduções surge nos anos do Estado Novo. Este aspecto vai condicionar todo o processo de tradução, desde a escolha dos autores e textos a verter para português aos canais da respectiva divulgação. A actividade de tradutora é indissociável da faceta de intervenção política, que constitui uma vertente menos conhecida desta escritora luso-alemã. A consulta das peças processuais da PIDE / DGS existentes no Arquivo Nacional da Torre do Tombo revela uma Ilse Losa, se não incómoda, pelo menos potencialmente inconveniente para “a situação”. As suspeições que impendiam sobre esta «escritora de reais méritos» – expressão utilizada em diversas notas dos processos –, resultantes das suas convicções ideológicas, e a vigilância policial a que esteve sujeita, sobretudo em períodos mais conturbados da vida política nacional, não puderam, na minha opinião, deixar de se reflectir na sua actividade literária, uma vez que dificilmente esta estaria imune aos mecanismos de autocensura.

Para além dos aspectos acima referidos, que constituíram factores aliciantes para o estudo da obra de Ilse Losa enquanto tradutora, o facto de continuar a ser reduzido o número de estudos que, de forma mais aprofundada, se debruçam sobre a sua escrita original e sobre a sua produção como tradutora contribuiu também para encorajar a minha opção. Efectivamente, tal como tive oportunidade de referir

também a tradução alemã do romance de Manuel da Fonseca *Seara de Vento* (1958), publicada na editora Beck & Glückler, de Freiburg, em 1990, com o título *Saat des Windes*. Refira-se, no entanto, que a maioria dos textos que Ilse Losa traduz para alemão são contos da sua autoria e, já nos anos 90, romances seus.

⁶ Efectivamente Ilse Losa e Óscar Lopes tinham contactos com editoras da RDA, como Verlag der Nation, Aufbau Verlag e Verlag Volk und Welt, o que os levava a visitar, com a frequência possível, aquele país comunista. Tal facto justificava o reforço da vigilância do regime sobre a actividade destes escritores, nomeadamente, sobre os contactos com as referidas editoras – um dado comprovável pela correspondência de Ilse Losa apreendida, que integra os seus processos da PIDE / DGS.

na introdução de *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa* (cf. Marques, 2001: 21ss), para além das resenhas às obras da escritora, publicadas sobretudo por ocasião dos respectivos lançamentos ou das várias reedições, é escassa a bibliografia sobre a produção literária de Ilse Losa – uma situação que a profusão de textos publicados aquando da sua morte não veio alterar.⁷

As críticas surgidas na imprensa durante este período de cerca de seis décadas evidenciam uma alteração na abordagem das obras de Ilse Losa. Inicialmente valorizadas sobretudo pelo seu cunho biografista e documental, passam, mais tarde, a ser interpretadas à luz das questões interculturais – na ordem do dia sobretudo a partir da década de 70.⁸ Esta alteração de perspectiva é particularmente evidente nas resenhas vindas a lume na imprensa alemã, no início dos anos 90, aquando da publicação da tradução das suas obras mais representativas.⁹ Refiro-me aos romances *O Mundo em que Vivi* (*Die Welt in der ich lebte*, 1990) e *Sob Céus Estranhos* (*Unter fremden Himmeln*, 1991), bem como à antologia de contos *Caminhos sem Destino* (*Tagträume und Erzählungen der Nacht*, 1992), publicados com a chancela da editora Beck und Glückler. Acresce que, se, por um lado, a crítica portuguesa de meados do século XX não ficou indiferente a um percurso biográfico difícil e *sui generis* no panorama nacional, por outro lado, cerca de quatro décadas volvidas sobre essas primeiras reacções, e no contexto de uma Alemanha recentemente reunificada, coloca-se o acento tónico sobretudo no sucesso que uma refugiada judia-alemã da era nazi obteve no país

⁷ Refira-se que por ocasião da morte de Ilse Losa, a 6 de Janeiro de 2006, foram publicadas inúmeras notas necrológicas e textos de homenagem, que, na sua esmagadora maioria, se limitam a apresentar os principais factos da vida e obra da escritora, sendo, por isso, pouco relevantes do ponto de vista científico.

⁸ Efectivamente, impuseram-se, sobretudo a partir de finais dos anos 60, novos paradigmas interpretativos, baseados numa abordagem descentralizada que coloca o sujeito ao nível de outras alteridades periféricas – um enfoque que dá visibilidade a elementos até então ignorados ou mesmo excluídos. É neste contexto que surge o interesse pelo estudo da literatura feminina, das minorias étnicas ou dos grupos marginais. Estas alterações implicam não só uma mudança de perspectiva – passa a valorizar-se o ângulo privado da História, as histórias do quotidiano, das famílias e das mulheres no seio da sociedade –, mas também um alargamento temático que traz para a ribalta os aspectos interculturais e as questões relacionadas com a identidade cultural individual e colectiva (cf. Mecklenburg, 1990: 84ss).

⁹ Sublinhe-se o papel de Ilse Losa neste trabalho tradutivo, que colaborou na versão alemã do primeiro romance, assinada por Maralde Meyer-Minnemann, e que integrou a equipa que traduz a antologia de contos e encarregando-se, ela própria, de verter para alemão *Sob Céus Estranhos*. Esta atitude insere-se, seguramente, na tendência para o aprimoramento estético-formal, ou “bricolage” verbal, atribuída aos autores que traduzem as próprias obras e que se esgotam num trabalho insano de refazer os seus textos (cf. Schmeling, 1996: 172).

que a acolheu. Trata-se de reacções de alguma surpresa pela revelação tardia (recorde-se que o período que compreende a literatura de exílio se estende até ao final dos anos 50)¹⁰ e de um certo regozijo pelo reencontro com uma compatriota vinda de longe.¹¹

Para além das recensões publicadas na imprensa portuguesa e alemã, são relativamente escassos, e muitas vezes superficiais, os textos sobre a escrita de Ilse Losa.

Em 1956 surge na *Cidade Nova* um artigo assinado por Taborda de Vasconcelos, «Bibliografia. Passado e presente de Ilse Losa», em que este crítico comenta, nem sempre em moldes abonatórios, o estilo pouco elaborado da escritora e a recorrência do tema do Holocausto – aspectos que considera indiciarem pouca capacidade criativa.

Luísa Pomar Gonçalves é autora de um texto publicado em 1960 na revista da Sociedade de Estudos da Província de Moçambique, na sequência de uma palestra proferida na Secção de Estudos Femininos, em que faz uma análise global da obra de Ilse Losa. A preocupação de informar sobre a vida desta escritora luso-alemã vai, inevitavelmente, condicionar a leitura das suas obras, que são entendidas como ficcionalização de episódios autobiográficos.

Os anos que se seguem registam uma diminuição no volume de artigos e textos de natureza diversa sobre Ilse Losa, que se fica, em certa medida, a dever a um abrandamento na sua produção literária original.

Em Maio de 1988 é publicado na revista *Letras & Letras* um *dossier* inteiramente dedicado a Ilse Losa, em que colaboram diversas personalidades do

¹⁰ “Deutsche Exilliteratur” designa um período da literatura alemã que tem a particularidade de ser balizado pelo decurso da própria História, *i.e.*, a nomeação de Hitler como chanceler, a 30 de Janeiro de 1933, e a capitulação da Alemanha, a 9 de Maio de 1945, e não propriamente a vigência de uma tendência estilística ou de um programa filosófico-ideológico. Konrad Feilchenfeldt defende, no entanto, a dilatação do referido balizamento cronológico até finais dos anos 50, uma vez que muitos dos escritores exilados se viram obrigados a protelar o seu regresso por impedimentos de ordem burocrática e logística (cf. Feilchenfeldt, 1986: 11ss).

¹¹ O facto de Ilse Losa ter inicialmente escrito em português e de ter feito dos leitores portugueses o seu público original inscreve-a, sem dúvida, no panorama da cultura nacional. Sublinhe-se, no entanto, e apesar destes dados, que o seu nome figura em dicionários e colectâneas de escritoras exiladas de língua alemã. Refiro-me, mais concretamente, à obra dirigida por Claudia Schoppmann, que tem como subtítulo *Deutschsprachige Schriftstellerinnen im Exil* (1991), ao dicionário organizado por Renate Wall, *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen* (1995), e ainda à colectânea *Ach, Sie schreiben deutsch? Biographien deutschsprachiger Schriftsteller des Auslands-PEN* (1986), da responsabilidade de Karin Reinfrank-Clark.

mundo da cultura, como Óscar Lopes, Mário Dionísio, Américo Oliveira Santos, Teresa Balté, Georg Rudolf Lind. O conjunto dos textos aí compilados, mais do que perspectivas inovadoras sobre a obra losiana, concorre, acima de tudo, para situar melhor esta escritora luso-alemã no sistema literário português.

Na década de 90 surgem vários artigos, mais ou menos extensos, sobre Ilse Losa, na sequência da divulgação das suas narrativas na Alemanha reunificada.

Na revista *Tranvía* surgem, respectivamente em 1991 e 1992, um texto de Brunhilde Wehinger, intitulado «Buchbesprechungen. Fremde Himmel», que incide sobre o romance *Sob Céus Estranhos* e se centra em aspectos narrativos que reflectem a temática da aculturação abordada na obra, e o artigo de Elfriede Engelmayer «Vom Anderssein. Zu drei Erzählungen von Ilse Losa» (1992), sobre os contos «Treffen im Herbst», «Die Liebesgabe» e «Palmirinha». Já em 1989, também na mesma revista, esta estudiosa assinara o estudo sobre a produção romanesca da escritora «Von der Heimat, die man haben muß, um sie nicht zu brauchen». Ambos os textos evidenciam a preocupação de enquadrar a obra de Ilse Losa no domínio da literatura feminina e das questões de carácter cultural.

Dieter Offenhäuser publica um texto (1992) em que sublinha questões como o desenraizamento cultural e as dificuldades de inserção num país estrangeiro, sobretudo com base no romance *Sob Céus Estranhos (Unter fremden Himmeln)*. Após uma retrospectiva do percurso biográfico desta escritora refugiada em Portugal, é feita uma descrição do contexto sociocultural do país que a acolheu – uma abordagem em que se vislumbra o propósito de apresentar Ilse Losa ao público alemão.

Ainda acerca deste último romance de Ilse Losa, destaco o artigo de Sabine Becker «Zwischen Akkulturation und Enkulturation. Anmerkungen zu einem vernachlässigten Autorinentypus: Jenny Aloni und Ilse Losa» (1995), que elege as referidas escritoras como exemplos de assimilações culturais bem sucedidas, uma vez que se verifica, em ambos os casos, uma recepção muito positiva no sistema literário dos respectivos países de acolhimento, *i.e.*, Israel e Portugal. Sabine Becker debruça-se sobre o romance *Sob Céus Estranhos*, sublinhando as questões interculturais aí patentes. Segundo a autora, os vários componentes da narrativa, desde as personagens à estruturação da diegese, concatenam-se em

função da tematização do processo de aculturação do protagonista. Trata-se de um texto muito relevante na abordagem desta narrativa de Ilse Losa.

Existem ainda dois artigos sobre este mesmo romance, que abordam a questão das imagens aí patentes. Refiro-me ao texto «Länderbilder in Ilse Losas Roman *Unter fremden Himmeln*» (1996), de Monica Fröhlich, e «“Portugal? Não fica em Espanha?” Stereotype und Clichés bei Ilse Losa *Sob Céus Estranhos*» (2000), de Ulrike Mülschlegel. Enquanto no primeiro caso a autora sublinha o carácter estereotipado e estagnado das imagens patentes no romance, entendendo que estas falseiam as representações das realidades a que se reportam – um processo relativamente ao qual Monica Fröhlich se mostra muito crítica –, no artigo de Ulrike Mülschlegel chama-se essencialmente a atenção para o facto de Ilse Losa, para além ter escrito numa língua que não é a sua, ter também feito o exercício de descortinar os estereótipos nacionais de uma realidade que lhe era estranha e que divergia, necessariamente, das suas próprias referências culturais e imagológicas. Não posso deixar de sublinhar o facto de ambos os textos se centrarem na questão das imagens patentes na narrativa – uma abordagem sem dúvida importante, dada a natureza da obra da escritora. Refira-se, no entanto, que o texto de Monica Fröhlich peca talvez pelo teor marcadamente valorativo das ilações que retira. Em 1997, no âmbito da participação portuguesa na Feira do Livro de Frankfurt, é publicada uma compilação de artigos sobre autores de língua oficial portuguesa, intitulada *Portugiesische Literatur*, em que consta um texto de Gerd Hammer sobre Ilse Losa. Trata-se de uma resenha biobibliográfica, plenamente justificada no contexto de um evento que pretende apresentar autores portugueses aos leitores alemães. Gerd Hammer, que não deixa de fazer alusão às reacções favoráveis da crítica às obras de Ilse Losa publicadas na Alemanha, adverte para o facto de estas serem passíveis de interpretações marcadamente documentais, o que, de alguma forma, não deixa de se tornar redutor, atendendo à riqueza intercultural que lhes subjaz.

Ainda no mesmo ano, surge um estudo assinado por Undine Giguere, que se debruça sobre a escrita feminina no exílio a partir da análise das obras de cinco autoras alemãs de língua alemã – Elisabeth Castonier, Ilse Losa, Lili Körber, Jenny

Aloni e Hilde Domin –,¹² que, de forma mais ou menos directa, viveram o flagelo da era nazi. Este trabalho de investigação, que tem o mérito de reunir nomes judaicos (excepção feita a Lili Körber) da literatura feminina da diáspora, procura definir os núcleos temáticos recorrentes na escrita das autoras – uma abordagem que muitas vezes peca por excessivamente biografista.¹³

Adriana Nunes é autora da obra *Ilse Losa, Schriftstellerin zwischen zwei Welten* publicada em 1999.¹⁴ Para além de uma resenha da vida da Ilse Losa e do resumo dos seus três romances, a autora faz um levantamento dos temas e motivos aí patentes e.g. a fuga da pátria, o exílio, as vivências de exclusão, reflectindo sobre a forma como estes vão sendo retomados nas diferentes narrativas. Esta abordagem ignora, no entanto, o facto de existir uma espécie de continuidade diegética entre os três romances, o que não deixa de limitar as potencialidades interpretativas da globalidade da produção narrativa de Ilse Losa

No contexto português surge, em 2000, um artigo de Maria Assunção Pinto-Correia com o título «*Sob Céus Estranhos* de Ilse Losa: um romance de exílio/s», integrado numa publicação de homenagem a Rita Iriarte. O texto, que apresenta os principais factos da vida e obra da escritora, faz igualmente um enquadramento epocal muito sucinto e esclarecedor. A autora prossegue com uma reflexão sobre o conceito de exílio, não necessariamente sinónimo de afastamento espacial, concluindo que, também no caso do protagonista do romance, se verificam várias situações de exclusão e de não afinidade com as pessoas e os lugares, que configuram quadros de exílio.

O artigo de Horst Bergmeier, publicado em 2003, nas *Actas do VI Encontro Luso-Alemão*, sob o título «Sprache, Übersetzung und Bild. Über Ilse Losa», debruça-se sobre as versões portuguesas (1949, 1975, 1987) e a tradução alemã, por Maralde Meyer-Minnemann (1990), do primeiro romance de Ilse Losa, *O Mundo em que Vivi* (*Die Welt in der ich lebte*). Para além de tecer algumas

¹² As obras analisadas no estudo são: *Stürmisch bis heiter. Memoiren einer Außenseiterin* (1964), de Elisabeth Castonier; *Die Welt in der ich lebte* (1949), de Ilse Losa; *Eine Österreicherin erlebt den Anschluß* (1988), de Lili Körber; *Zypressen zerbrechen nicht* (1961), de Jenny Aloni; alguns textos autobiográficos e ensaios retirados dos volumes *Gesammelte autobiografische Schriften* (1992) e *Gesammelte Essays* (1992), de Hilde Domin.

¹³ Em relação à bibliografia crítica sobre a escritora publicada até 1998, cf. Marques, 2001: 23-26.

¹⁴ Remeto para a recensão que a este propósito publiquei na *Runa, Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos* (cf. Marques, 2000, 409-412).

considerações sobre a qualidade estético-literária da escrita de Ilse Losa em português, que, na opinião do autor, evidencia, numa fase inicial, uma espécie de tensão com o alemão que subjaz às estruturas frásicas, o referido artigo centra-se em aspectos de natureza gráfica, como, por exemplo, em pormenores das capas das várias edições portuguesas e da tradução alemã, não contendo nenhuma apreciação crítica da obra de Ilse Losa como tradutora.

Ainda no âmbito desta resenha bibliográfica, gostaria de mencionar as entrevistas¹⁵ publicadas na imprensa portuguesa e alemã, conduzidas por José Jorge Letria, Paula Mendes, António Almeida Mattos, Elfriede Engelmayer, Angela Gutzeit, Rolf Eigenwald e Albert von Brunn, que, apesar de fazerem eco do interesse pela obra de Ilse Losa nos respectivos contextos, não deixam de se mostrar pouco diversificadas nos tópicos abordados.

Em relação à obra de Ilse Losa enquanto tradutora,¹⁶ existe um relativo (mas natural) vazio não só por se tratar, tal como foi referido, de uma faceta secundarizada na globalidade da sua obra literária,¹⁷ mas também pelo facto de os estudos de tradução terem um historial recente no contexto académico, tanto português¹⁸ como internacional.

¹⁵ Integra o volume *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa* a entrevista que a autora me concedeu em Abril de 1997.

¹⁶ Sobre a obra de Ilse Losa, refiro o texto da comunicação que apresentei no «I Colóquio de Tradução e Cultura», que teve lugar na Universidade dos Açores, em 2006, e que integra as respectivas Actas (cf. Marques, 2006: 157-165).

¹⁷ Ilse Losa é a própria a desvalorizar esta sua faceta literária. Em entrevista concedida a Rolf Eigenwald, em 1997, a escritora, quando questionada sobre a relevância que tinha para si a actividade de tradução e se continuava a desenvolver esse trabalho, responde da seguinte forma: «Ich arbeitete ein paar Jahre lang als Übersetzerin, gab diese Tätigkeit dann aber auf. Nicht nur, weil sie miserabel bezahlt wurde, sondern weil ich keine starke Zuneigung zu ihr hatte. [...] Der Umfang meiner Übersetzertätigkeit war nicht sehr groß.» (*apud* Eigenwald, 1997: 825-826). Note-se que as afirmações proferidas não correspondem à realidade (a quantidade e heterogeneidade dos textos traduzidos comprova isso mesmo). A distância temporal em relação à publicação dos textos ou alguns dissabores e memórias menos gratas no seu acolhimento poderão estar na base desta percepção um pouco distorcida por parte de Ilse Losa.

¹⁸ No caso português, destaca-se a investigação monumental de A.A.Gonçalves Rodrigues, que dedicou décadas de trabalho ao levantamento de traduções para português desde 1495, tendo os primeiros resultados desse seu projecto vindo a lume em 1992. Assinale-se, igualmente, a realização de um primeiro Seminário de «Crítica da Tradução Literária», coordenado por Karl Heinz Delille, no âmbito de um Mestrado em Literatura Alemã e Comparada (FLUC, 1982-1984), do qual decorreria a publicação, em 1986, de *Problemas da Tradução Literária*, de AA.VV. Desde então, tem vindo a lume um número significativo de artigos na referida área, de investigadores ligados a este núcleo, como K. H. Delille, R. Correia, M. A. Hörster, T. Cortez, entre outros. Na sequência de posteriores Seminários de K. H. Delille dedicados à Crítica da Tradução Literária, há ainda a registar a publicação das seguintes dissertações sobre traduções alemãs de autores portugueses: uma dissertação de Doutoramento (Thomas Hüsgen, 2005) e três teses de Mestrado (Astrid Paiva Boléo, 2005, Renate Sellmayer de Campos, 2005, Anne Brunke, 2007). Também alguns estudos de recepção de autores alemães em Portugal (H. Heine, por

No que diz respeito às traduções de Ilse Losa de textos dramáticos, há que fazer referência às dissertações de Mestrado de Ana Maria Ramalheira (1987), Cristina Carrington da Costa (1988) e M. Antónia Teixeira (1992), apresentadas à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra sob a orientação de Maria Manuela Gouveia Delille,¹⁹ nas quais se estuda a recepção de cinco dramas de Bertolt Brecht em Portugal, entre eles os três dramas daquele autor traduzidos por Ilse Losa: *Der kaukasische Kreidekreis*, *Der gute Mensch von Sezuan* e *Mutter Courage und ihre Kinder*. Nessas dissertações, várias páginas são dedicadas ao comentário da tradução losiana, incluindo a sua contextualização e a análise comparativa de alguns passos considerados representativos com o texto original de Brecht (cf. *infra*, 144-148, 155-157, 161-163). A este propósito, as autoras — que adoptam uma perspectiva centrada nos traços inovadores e estruturantes da estética brechtiana — sublinham o facto de os textos-alvo nem sempre respeitarem as premissas da estética dramática patente nos textos-fonte, diminuindo assim em determinados passos o desejável impacto do novo modelo teatral (cf. *infra*, 164). Acrescente-se ainda que as traduções de Ilse Losa desses três dramas de Brecht, não obstante a sua indiscutível importância para o público-leitor português dos anos 60, na sua maioria desconhecedor da língua alemã, não foram utilizadas quando as referidas peças, após o 25 de Abril de 1974, puderam finalmente ser levadas à cena nos teatros portugueses.²⁰

Manuela Delille, 1981 e 1984; R. M. Rilke, por M. A. Hörster, 1993 e 2001; Irmãos Grimm, por Teresa Cortez, 1999 e 2001, e o romance de Goethe *Die Leiden des jungen Werthers*, por M. Antónia Teixeira, 2007) incluem uma componente relevante na área dos estudos de tradução. Em Lisboa, destacam-se os nomes de João Barrento, de Ana Maria Bernardo e de Teresa Seruya, que têm realizado eles mesmos e, no caso desta última professora, promovido os estudos na área, nomeadamente através da realização de colóquios (2000, 2002, 2003) e da publicação das respectivas actas. Para além dos nomes e dos estudos pertencentes ao contexto luso-alemão que mencionei, muitos outros nomes e iniciativas haveria a referir, estando por fazer a história dos estudos de tradução em Portugal.

¹⁹ As referidas dissertações foram posteriormente refundidas e publicadas (1992 e 1998) em edições prefaciadas por Maria Manuela Gouveia Delille, que constam também da bibliografia do presente estudo.

²⁰ Em 1976, o Grupo 4 leva à cena, no Teatro Aberto, o drama brechtiano *O Círculo de Giz Caucasiano*, encenado por João Lourenço, com base numa versão de Luiz Francisco Rebello (cf. Ramalheira, 1991: 161ss). Em relação a *Der Gute Mensch von Sezuan*, outra das peças traduzidas por Ilse Losa, a sua encenação teria lugar em apenas em Fevereiro de 1984, também no Teatro Aberto, pela companhia independente Novo Grupo, sendo para o efeito utilizada uma versão da responsabilidade de João Lourenço, José Fanha, Vera San Payo e Luiz Francisco Rebello, intitulada *A Boa Pessoa de Setzuan* (cf. Carrington, 1991: 275ss).

O drama *Mutter Courage und ihre Kinder*, segundo o texto cénico assinado por João Lourenço e Vera San Payo, *Mãe Coragem e os seus Filhos*, seria representado em 1986, mais de uma década volvida sobre a revolução de Abril, tratando-se de uma co-produção do Teatro Nacional e da companhia Novo Grupo. Refira-se que em 1975, numa transmissão televisiva inserida na semana de homenagem a Bertolt Brecht,

Gostaria, mais uma vez, de chamar a atenção para o facto de as traduções de Ilse Losa terem sido publicadas durante os anos do Estado Novo, um dado que tem obrigatoriamente de ser tido em linha de conta em todo o processo de tradução e que ajuda a explicar não só algumas das opções de Ilse Losa, mas também a recepção despolitizada e “silenciosa” de certas obras e dos seus autores.²¹ Neste ponto constituem uma excepção os textos da autoria de Mário Vilaça, vindos a lume na revista *Vértice*, em 1962,²² na sequência da publicação pela Portugália da tradução de Ilse Losa do drama de Max Frisch *Andorra* e, mais tarde, a propósito da tradução das peças brechtianas. Refira-se, no entanto, que o seu autor se limita a transcrever e a comentar (em moldes bastante hostis) passos que denunciam as fragilidades linguísticas de Ilse Losa (cf. *infra*, 110-114).

Face ao que foi exposto, podemos concluir que a recepção da obra losiana foi, até meados dos anos 90, efectivamente esparsa e lacunar. Assistiu-se, no entanto, sobretudo a partir dessa altura (por certo na sequência da publicação da autora no contexto alemão, mas também pelo facto de as questões interculturais estarem na ordem do dia), ao recrudescimento do interesse por esta escritora – uma descoberta com um novo enfoque interpretativo. Passa então a valorizar-se a componente intercultural da escrita desta autora judia-alemã-portuguesa e os seus romances são entendidos como espaços de representação ficcional do Outro.

Em relação às traduções de Ilse Losa, que integram o subsistema de literatura traduzida no contexto português, a escassez bibliográfica é duplamente explicada não só pela secundarização desta faceta da escritora no conjunto da sua obra, mas também pela existência relativamente recente dos estudos de tradução.

que teve lugar de 20 a 26 de Setembro desse ano, se assistiu a uma leitura do texto de Ilse Losa, *Ti Coragem e os seus Filhos*, sendo, no entanto, uma iniciativa que, em virtude dos moldes pouco cuidados como foi efectuada a apresentação do texto, não despertou o interesse nem dos espectadores, nem da crítica (cf. Teixeira, 1998: 67ss).

²¹ A pesquisa dos ecos na imprensa da publicação da obra *Anna Seghers – Antologia do Conto Moderno* (1954) evidencia uma impressionante uniformidade e superficialidade informativa.

²² Os referidos textos são a parte visível de um conflito entre Ilse Losa e algumas personalidades do meio intelectual de Coimbra. A fazer fé nas palavras da escritora, em carta que dirige a Helene Ritzerfeld, representante da editora Suhrkamp, com data de 20.06.63, Paulo Quintela teria recusado o projecto de tradução de Brecht da Portugália por discordar dos honorários da editora, o que, na opinião de Ilse Losa, teria desencadeado uma reacção de contestação à tradução entretanto vinda a lume (*apud* Teixeira, 1998: 228).

Introdução

1. Pressupostos para uma abordagem da tradução numa perspectiva polissistémica

1.1. Considerações sobre a orgânica sistémica

Num universo com uma dinâmica cada vez mais global (e globalizadora) a cultura deve ser entendida como um terreno marcado pelo hibridismo e pluralidade – uma noção que contraria a concepção das realidades culturais como estanques, completas e unas. José Lambert, num texto intitulado «Translation, or the Canonization of Otherness», corrobora precisamente esta ideia. Na óptica deste teórico, uma parte, não negligenciável, dos conteúdos que integram os sistemas culturais é importada de outros sistemas exteriores e utilizada, muitas vezes de forma inconsciente, como se de criações autóctones se tratasse (cf. Lambert, 1995: 166). Verifica-se, pois, nestes casos, em que os aspectos importados são recebidos e integrados no sistema importador, uma canonização de elementos culturais externos. Os actos tradutivos constituem, nesta perspectiva, ocorrências particularmente propensas ao transvase de culturas e um meio conducente à intensificação dos referidos processos de canonização cultural da alteridade (cf. Lambert, 1995: 161).

É precisamente esta crescente “desancoragem territorial” das realidades culturais e o conseqüente hibridismo das identidades culturais dos indivíduos (entendidos isoladamente) e das nações (ou seja, dos colectivos nacionais em que estes se inserem) que torna premente uma reflexão holística sobre o fenómeno das trocas culturais e, em particular, da tradução (cf. Bachmann-Medick, 2006: 38). O

entendimento dos fenômenos culturais não como ocorrências isoladas, mas inseridos numa teia de relações mais vasta, representa não só a superação de uma perspectivação dual falaciosa e redutora, mas sobretudo a contemplação de variáveis de natureza diversa (*e.g.* política, religiosa, económica) no âmbito das manifestações da cultura. Em termos muito gerais, estes são os pressupostos que sustentam a abordagem polissistémica, desenvolvida por estudiosos da escola de Telavive, como Itamar Even-Zohar e Gideon Toury – ²³ uma abordagem que se pretende pluriperspectívica, transversal e dinâmica.

É com base nestas premissas que teóricos de tradução como José Lambert e Hendrik van Gorp defendem igualmente que tanto o sistema literário de partida como o sistema literário de chegada são realidades abertas e interagem com outros sistemas – razão pela qual estes estudiosos propõem um esquema relacional entre os vários pólos dos processos tradutivos (autor, texto e leitor de partida e de chegada) que se abrem a uma infinidade de abordagens nas análises de tradução (cf. Lambert: 1985: 43ss).

É, pois, precisamente na equacionação da interacção sistémica que podemos, por exemplo, verificar até que ponto é que o sistema literário pode, em certos contextos, ser reflexo dos sistemas ideológicos e políticos e estar inclusivamente refém destes. Em relação à literatura traduzida, a implicação desses sistemas (literário e político) vai ditar a maior ou menor abertura às literaturas estrangeiras, determinar os tipos de importações culturais toleradas ou interdidas e, conseqüentemente, condicionar o próprio processo recepcional da obra importada.

Gostaria de sublinhar neste ponto a importância do conceito “norma” desenvolvido pelos estudiosos de Telavive e a pertinência do entendimento dos sistemas culturais, e das suas manifestações, como realidades reguladas por esse

²³ A teoria dos polissistemas vai recuperar algumas noções desenvolvidas pelos formalistas russos, nomeadamente, por Jurij Tynjanov e Boris Eichenbaum, em relação à orgânica sistémica. Enquanto as abordagens tradicionais consideram os sistemas linguísticos apartados dos factores exteriores que os condicionam (e em última análise regulam) – estas abordagens vão implicar mais tarde a criação de disciplinas que contemplem esses aspectos externos, como por exemplo a pragmática ou a sociolinguística –, os linguistas russos desenvolvem um modelo teórico que congrega todos esses factores relacionados com o funcionamento da língua, estudando a sua mútua implicação. Itamar Even-Zohar vai inspirar-se nesses estudiosos (mais concretamente no modelo de Roman Jakobson) para desenvolver a teoria dos polissistemas que explana em alguns dos seus textos programáticos (cf. Even-Zohar, 1990: 27-44; 1997a: 15-34).

conjunto de valores e princípios reconhecidos e partilhados pelos vários agentes.²⁴ As normas constituem uma bitola de aferição de comportamentos, permitindo a distinção entre ocorrências mais ou menos adequadas, próprias e impróprias dentro do sistema. Sendo a tradução uma actividade com uma inquestionável dimensão intercultural, que implica a sujeição da presença de uma cultura externa aos requisitos (princípios e valores) vigentes no sistema de chegada, é natural que a questão da normalização se coloque com particular premência (cf. Toury, 1995: 53).

Não posso deixar de reiterar a pertinência das noções acima explanadas para um melhor entendimento do papel da tradução na orgânica sistémica, sobretudo em contextos marcados por relações de poder totalitário, nos quais questões relacionadas com o proteccionismo sistémico e a resistência às práticas de importação cultural, com a regulação das normas e a coercividade na sua aplicação, têm contornos muito próprios.

Sem pretender alongar-me a este respeito, gostaria de salientar alguns aspectos que me parecem fundamentais para ilustrar o que foi exposto. Assim, cabe notar que os regimes ditatoriais, independentemente de estarem ou não associados a sistemas culturais fortes, exibem, regra geral, comportamentos de pouca tolerância em relação às práticas de importação cultural (e também da tradução), em boa parte, devido ao receio do impacto, sempre imprevisível e dificilmente controlável (cf. Lambert, 1985: 43), que estas possam ter no sistema de chegada. José Lambert recorda que no caso destes regimes a tradução é muitas vezes entendida como afronta aos cânones instituídos e, por consequência, uma ameaça à integridade do próprio sistema:

[...] the more totalitarian a society is, the more import and hence translation will be treated as dangerous *in and of itself*. (Lambert, 1995: 164, sublinhados do autor).

²⁴ É a existência das normas que garante a estabilidade do sistema, o que não invalida (bem pelo contrário) que estas não evoluam ao longo dos tempos. A estabilidade não é, pois, sinónimo de estagnação, tal como as alterações não significam instabilidade ou colapso dos sistemas (cf. Toury, 1995: 54ss).

Refira-se que esta reacção se explica à luz das premissas que sustentam o exercício totalitário do poder, nomeadamente, no que diz respeito ao conceito de cultura e ao controlo das suas manifestações por parte do aparelho de Estado. Este tipo de regimes resgata a (falsa) noção da “pureza” dos cânones culturais autóctones, ou do repertório, para fazer uso do conceito explanado por Itamar Even-Zohar,²⁵ ao mesmo tempo que chama a si a missão de preservar a genuinidade do património cultural do país e, com isso, de assegurar a sua continuidade. Trata-se de uma forma, mais ou menos directa, de legitimar o uso do próprio poder.²⁶

Este entendimento vai desencadear toda uma actuação orquestrada numa dupla vertente: por um lado, no sentido de definir o repertório autóctone, baseado naquilo que são considerados os elementos genuínos do património cultural nacional, e, por outro, no sentido de refutar todas as influências que possam adulterar esse património. Ao mesmo tempo que se procura incentivar a produção cultural local, expressão do repertório que se pretende dominante, tenta-se um silenciamento de repertórios alternativos, entendidos muitas vezes como afronta ao poder instituído.²⁷ Refira-se que este tipo de actuação, *i.e.*, a fomentação do isolamento em relação a influências externas, é contrário à própria dinâmica do sistema e reflectir-se-á, inevitavelmente, a médio ou a longo prazo, numa depauperação dos seus recursos.

²⁵ Tal como refere Itamar Even-Zohar, ainda que o repertório seja amiúde entendido como sinónimo de “cultura”, existe uma diferença de base entre os dois conceitos, uma vez que o repertório representa o instrumental concepto-material (os códigos) que permite a realização da cultura, enquanto esta é o conjunto dos produtos acabados, ou seja, o resultado da inter-relação dos factores que constituem o repertório (cf. Even-Zohar, 1997a: 21).

²⁶ Edward Shils, nas suas reflexões sobre os conceitos de “centro” e “periferia”, refere precisamente que os detentores do poder (ou seja, as elites políticas, económicas, académicas), pelo facto de estarem investidos de autoridade, atribuem a si próprios uma afinidade essencial com os elementos sagrados da sociedade (aspectos que reúnem um consenso generalizado e com base nos quais os grupos actuam), considerando-se os seus guardiões (cf. Shils, 1992: 55-56).

²⁷ Saliente-se, neste ponto, o facto de, apesar de existir alguma relutância de base, por parte dos regimes ditatoriais, em relação à tradução, na medida em que este processo de importação cultural não deixa de estar associado a uma posição de menoridade ou de dependência por parte do sistema importador, tal não significa que estes não sejam favoráveis ao consumo de traduções, sobretudo quando estas enformam os princípios e valores defendidos pelos referidos regimes. Giorgio Fabre reflecte sobre estas questões no contexto da Itália de Mussolini, sublinhando alguns aspectos, que, penso, são aplicáveis ao regime de Salazar: «Mussolini's attitude had two sides. On the one hand, he wanted literature to shape and educate the Italian mentality. For this purpose, foreign books could (sometimes) be useful. On the other hand, a literature also represented a nation. In this light foreign literature, especially if very successful, was harder to tolerate. It was not easy to admit that Italians were voracious readers of foreign novels and to accept the consequent undermining of the image of Italian nationalism at home and abroad.» (cf. Fabre, 2007: 33).

É esta a lógica que subjaz à instauração, ou mesmo “institucionalização”, para glosar Itamar Even-Zohar (cf. Even-Zohar, 1990: 37ss), dos mecanismos censórios e que faz destes pontos fundamentais no esquema de controlo da produção, distribuição e consumo dos produtos culturais.

Na sequência do que foi exposto, é legítimo entender a tradução, enquanto processo de acessibilização de elementos de culturas não autóctones ao contexto de chegada, como potencialmente ameaçadora da ordem vigente. A censura surge assim como uma forma de silenciar a presença do Outro e os seus vestígios dentro do sistema importador ou de controlar e de manipular esses laços comunicativos, sobretudo quando estes se manifestam ao arrepio dos cânones instituídos (cf. Billiani, 2007: 3).

Penso que é precisamente neste ponto que reside um dos aspectos mais sensíveis da teorização dos actos tradutivos. O facto de a tradução ser, no fundo, a materialização de um encontro entre entidades culturais vai implicar uma reflexão que coloque no centro das atenções os sujeitos ou agentes dos processos culturais,²⁸ *i.e.*, o autor e o tradutor, enquanto produtores dos textos de partida e de chegada.

1.2. Considerações sobre os agentes sistémicos – identidade vs. alteridade

É actualmente recorrente entre os estudiosos da literatura a ideia de que a escrita pode constituir um plano de projecção identitária (naturalmente escudada pelo estatuto da ficção) da instância do autor. Trata-se de um pressuposto impossível de ignorar nos estudos de tradução, uma vez que as premissas da identidade do sujeito que escreve transparecem nas verbalizações textuais:

²⁸ Embora muitos teóricos se refiram a uma clivagem de paradigma, nomeadamente com a divulgação dos trabalhos de Bourdieu, Foucault e Derrida, no sentido de uma relativização da importância das normas e da questionação do valor representacional dos textos, penso que se trata sobretudo de um reajuste perspectivico, absolutamente necessário no actual cenário de globalização, que permite compreender melhor a natureza híbrida e polifónica dos fenómenos em causa.

Identities is an important issue in theoretical translation thinking. Whether purely linguistic, class, social, gender, age, national, colonial, hegemonic, the issue of identity boils down to linguistically inscribed preference in the choice and construction of discourses. (Sidiropoulou, 2004: 1)

Ainda que partindo do princípio, sem dúvida redutor, como tivemos oportunidade de verificar, de que existe uma relação entre o binómio texto de partida / texto de chegada e a questão da identidade e alteridade cultural, uma vez que o texto traduzido representa a voz do Outro no contexto do Eu, não podemos, de forma alguma, ignorar a complexidade dos fenómenos em causa.

Os textos não são entendidos como expressão, mais ou menos directa, de realidades unas, completas e unidimensionais, produto automático de normas vigentes num determinado contexto, mas sim de entidades complexas, polifónicas e pluridimensionais, dotadas, por isso, de traços (e percursos) singulares.²⁹ Muito embora a acção dos agentes culturais seja regulada e ratificada (ou não) por normas (parâmetros, princípios ou valores), de natureza diferente e grau de coercividade variável, essa mesma acção não deixa de se revestir de contornos muito próprios, fruto da aprendizagem que os indivíduos fazem do contexto em que estão inseridos e da forma como lidam com os pressupostos do processo de socialização (cf. Inghilleri, 2005: 134-135).

Tal como é amiúde referido, uma determinada identidade não possui de *per se* aquilo a que poderíamos chamar conteúdos. Estes são, em boa parte, o resultado do contacto (encontro, confronto e não necessariamente conflito) com a alteridade –³⁰ um processo que não ocorre em abstracto, mas sim nos vários níveis ou planos em que o sujeito se move. Concretizando melhor, no dia-a-dia o sujeito movimenta-se numa intrincada teia de relações e contacta com indivíduos pertencentes a grupos distintos, *e.g.* a família, o meio laboral, o círculo de amigos. Numa perspectiva mais alargada, integra outros grupos ou comunidades (*e.g.* a

²⁹ A propósito da definição dos conceitos de identidade e alteridade remeto para a introdução da obra *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa* (cf. Marques, 2001: 27-34).

³⁰ O encontro entre o Eu e o Outro, base dos diálogos entre culturas, pode ser de natureza muito diferente e não se saldar, necessariamente, numa qualquer forma de antagonismo. Como refere Norbert Mecklenburg, num texto em que reflecte sobre os conceitos de identidade e alteridade cultural e as relações que se estabelecem entre ambas: «[...] Kultur [ist] auch ein Feld von Kontakt, Austausch, Diffusion und Integration.» (Mecklenburg, 1990: 81).

cidade onde habita, o bairro ou mesmo a rua) em relação aos quais desenvolve um sentido de pertença mais ou menos vincado. Esta afirmação da identidade do sujeito passa igualmente, como é óbvio, pela pertença a um país, ou região de um país, a uma zona geopolítica ou a um continente. O perfil de cada indivíduo resulta, pois, da confluência de conteúdos ou dados identitários de natureza e amplitude diversa. Cada indivíduo pertence simultaneamente a uma série de núcleos organizacionais de carácter público ou privado que lhe fornecem as premissas para urdir a sua identidade (cf. Siebenmann, 1992a: 231ss; Raible, 1998: 15).

Este entendimento do sujeito como uma entidade complexa e plural implica, como é evidente, uma reciprocidade na concepção da alteridade,³¹ que também se manifesta em diferentes planos de amplitude muito diversa. É, pois, percorrendo esses vários níveis, planos ou dimensões, e numa lógica de confronto com a alteridade, que o sujeito vai definindo e desenhando o seu perfil identitário.³²

Este exercício de afirmação de identidade pressupõe uma tomada de posição (aproximação, afastamento ou indiferença) em relação às premissas que sustentam a alteridade. A qualidade dessa relação, *i.e.*, a percepção mais ou menos eufórica ou disfórica da alteridade, para além de não ser invariável (tratando-se de um processo dinâmico é possível observar alterações diacrónicas) é, muitas vezes, matizada ou dotada de hibridismo (não totalmente negativa ou positiva). Refiro, no entanto, neste ponto, a existência de contextos, muitas vezes associados a regimes ditatoriais ou a conjunturas culturais e ideológicas marcadas por radicalismos, que não deixam de condicionar as percepções do sujeito, na medida em que cultivam uma atitude de aceitação ou de recusa das premissas que enformam o Outro. Trata-

³¹ Muito embora utilize termos diferentes, Norbert Mecklenburg, no texto acima referido, chama a atenção para a pluralidade, e pluri-estratificação, que subjaz aos fenómenos ou processos culturais: «Dem Prozeß der Zivilisation, dessen Resultat ein universaler Verflechtungszusammenhang ist, [...], stehen mehr oder weniger resistente und differente kulturelle Einheiten unterschiedlichster Größe gegenüber, deren Ganzheit und Identität, wenn man nur genau genug hinsieht, wiederum in kleinere Einheiten zerfällt. Es gibt kontinentale, nationale, regionale Kulturen; es gibt, innerhalb einer Gesellschaft, Klassen- und Gruppenkulturen, Sub- und Gegenkulturen, hegemoniale und residuale Kulturen u.s.w.» (Mecklenburg, 1990: 80-81).

³² Resgato a este propósito a imagem usada por Wolfram Lutterer que, glosando Gregory Bateson, compara este processo ao gesto de um cego que vai delimitando com a bengala o espaço circundante, um espaço com recortes diferentes consoante os objectos ou obstáculos que aí se encontram (cf. Lutterer, 2004: 26).

-se de contextos particularmente propensos à eclosão de “fobias”, que implicam a total refutação dos componentes de uma determinada entidade cultural externa, e das “manias”, que, no outro extremo, significam a sua total aceitação (e assimilação).³³

Em síntese, a definição da identidade do sujeito é inalienável do encontro com a alteridade. Trata-se de um processo imbuído de dinamismo, que se desenrola em diferentes planos (de dimensões variáveis) e é pautado por atitudes diferentes (de aceitação, recusa ou indiferença) relativamente à entidade exterior (a alteridade). O processo de afirmação da identidade do sujeito – um misto de “identificação” e “alterização”, para fazer uso dos termos usados por Wolfram Lutterer – desenha um movimento pendular centrípeto e centrífugo consoante este se aproxima ou afasta das normas ou premissas da alteridade nos seus vários níveis (cf. Lutterer, 2004: 26).

É, pois, tendo em mente estas considerações que devemos reflectir sobre a figura do tradutor, sobre o seu lugar e o papel dentro do sistema, mas também sobre as várias dimensões da sua identidade cultural.

1.3. O tradutor enquanto entidade individual e sistémica

Retomando a noção de “norma inicial”, desenvolvida por Gideon Toury, segundo a qual o acto tradutivo é antecedido e regulado por uma atitude de aproximação às normas do contexto de chegada ou por uma intenção de respeito das normas do sistema de partida,³⁴ gostaria de referir que essa decisão inicial é

³³ No domínio da Imagologia, Daniel Pageaux propõe uma sistematização das diferentes atitudes fundamentais que regem as representações do Outro. Assim, o indivíduo pode considerar a outra cultura superior à sua ou, pelo contrário, considerá-la indiscutivelmente inferior – atitudes que explicam a eclosão das chamadas “manias” ou “fobias”. Estes fenómenos pressupõem a desvalorização ou a sobrevalorização dos padrões culturais nacionais. O sujeito pode ainda valorizar a cultura estrangeira, sem, contudo, menosprezar a do seu país. Trata-se de uma abordagem mais equilibrada, designada pelo autor como “filia”, que não implica a importação abusiva de modelos culturais estrangeiros (como é o caso da “mania”) nem a sua total refutação (como acontece com a “fobia”), mas que prevê a apropriação e uma salutar reinterpretação desses padrões (cf. Pageaux, 1994: 71ss).

³⁴ Estes conceitos situam-se, no entanto, na esteira das reflexões de Friedrich Schleiermacher sobre métodos de traduzir, divulgadas na conferência que profere em 1813 com o título «Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens», em que defende a existência de duas abordagens de tradução possíveis: ou de aproximação ao autor, cabendo ao tradutor o papel de facultar ao leitor os conhecimentos

observável em variadíssimos aspectos formais e de conteúdo do texto-alvo – ³⁵ uma questão, aliás, sobejamente explanada por vários teóricos da tradução. O facto de o tradutor ter, regra geral, como principal objectivo a aceitação da obra que traduz (cf. Lefevere, 1992: 87) implica necessariamente que este pondere as opções e estratégias de tradução.

Os conceitos propostos por Gideon Toury de “adequação”, sempre que se verifique, por parte do tradutor, uma preocupação de observar as normas do texto de partida, e de “aceitabilidade”, quando este traduz em conformidade com os parâmetros do contexto de chegada (cf. Toury, 1995: 56-57), estão sem dúvida presentes na forma como se “constrói” o novo texto, manifestando-se em pormenores de natureza diversa. As opções do tradutor poderão passar simplesmente pela modificação do registo linguístico ou inclusivamente, em contextos mais repressivos, pela manipulação de conteúdos. Compete ao tradutor, de forma mais ou menos consciente (e coagida, atrevo-me a acrescentar), fazer a gestão das cedências e estipular as premissas dessa negociação entre o sistema exportador e importador – um acordo de bastidores do qual o receptor apenas verá o resultado final (cf. Venuti, 2008: 216).

Cabe, no entanto, neste ponto chamar a atenção para o facto de o tradutor, enquanto entidade fulcral neste processo de mediação, ser, como é evidente, um sujeito dotado de um perfil identitário e não apenas uma instância amorfa e descaracterizada ou mero reflexo do contexto em que se insere. É pois lícito, uma vez que lhe assiste o estatuto (sem dúvida ambíguo) de co-responsável ou co-autor do texto de chegada, questionar até que ponto a escrita pode constituir para o tradutor um espaço de projecção identitária. Se é hoje geralmente aceite, entre os estudiosos da tradução, que a escolha dos textos reflecte os gostos pessoais e, mesmo, a mundividência da entidade que traduz (sempre que lhe assiste um estatuto autónómico relativamente às políticas editoriais), faz todo o sentido

e referências do original, ou, em sentido inverso, de aproximação ao leitor (cf. Schleiermacher, 2003: 60ss).

³⁵ Michael Schreiber, no estudo intitulado *Übersetzung und Bearbeitung: zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs* (1993), reflecte sobre os limites que separam a tradução da adaptação. Segundo este teórico, subjaz ao processo de tradução a ponderação de “invariáveis” hierarquizadas de acordo com as prioridades tradutivas. Estas prioridades, ou primados, podem ser de natureza muito diversa (relacionadas com a forma ou com o conteúdo) e têm um peso diferente ao longo do texto.

questionar até que ponto a sua identidade é observável no processo tradutivo ao nível da própria verbalização. Remeto, neste ponto, para um artigo de Cees Koster intitulado «The translator in between texts: on the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description» (2008). Segundo este estudioso, e considerando o processo de tradução como uma duplicação das componentes comunicativas (emissão e recepção) que assistem à criação original, o tradutor partilha com o autor o espaço autoral do texto de chegada (para além disso é igualmente receptor do texto de partida). Em traços muito gerais, tal como o autor se manifesta em estratégias discursivas ou no uso que faz das categorias intratextuais do original, o tradutor está presente nas diferenças entre os textos de partida e de chegada, movendo-se numa espécie de espaço intertextual. Qualquer abordagem de tradução que pretenda dar visibilidade aos contornos da entidade que traduz, ou avaliar a sua volumetria, deverá optar por gizar um esquema de análise ou um método descritivo que não se limite a considerar as propriedades estético-formais (o tradutor não se resume a idiossincrasias estilísticas) e de conteúdo do texto traduzido, mas que o compare, cirurgicamente (de acordo com os pontos nodais do referido esquema), com o respectivo texto de partida:

[...] the result [of comparative analysis] is wholly dependent on the descriptive framework, on the method used to note these differences and correspondences. The aim of any comparative method is somehow related to the effort of making visible the textual presence of the translator (Koster, 2008: 33)

Não importa, pois, apenas localizar o espaço em que a entidade que traduz se move, mas também (e sobretudo) reflectir sobre a forma (a perspectiva ou método) de explorar esse mesmo espaço, ou seja, é essencial estruturar o mapa ou guião que nos permita orientar-nos no território em que se projecta o tradutor. De onde se infere que, na reflexão sobre os procedimentos metodológicos a adoptar, deverão ser tidos em linha de conta não só as entidades autoral e tradutiva, mas também o tipo de texto em apreço, ou, na continuidade da metáfora até agora utilizada, a natureza do espaço em que o tradutor se move, *i.e.*, se se trata de um

terreno permeável à presença do tradutor ou, pelo contrário, pouco moldável às suas marcas.

Em síntese, e para sublinhar um dos pontos-chave do trabalho que me proponho desenvolver, penso que, partindo do pressuposto de que a escrita pode representar também para o tradutor um espaço de projecção identitária, a sua presença nos textos que traduz (uma presença entre textos, para precisar melhor) está até certo ponto condicionada pelo tipo de texto em causa e pelo seu maior ou menor grau de ficcionalidade.

É tendo como pano de fundo estas considerações que me proponho considerar a obra de Ilse Losa enquanto tradutora no contexto do Estado Novo, bem como a actividade de tradução como processos de mediação cultural e de afirmação identitária do próprio tradutor.

Para tal, e sem quaisquer pretensões de inovação historiográfica, procurarei, numa primeira parte, dar conta dos principais vectores contextualizadores do Portugal do após-guerra, com particular incidência nos anos 50 e 60 – período durante o qual vem a lume a maior parte da obra de tradução de Ilse Losa. Pretendo, com o referido enquadramento, situar Ilse Losa, autora-tradutora, judia-alemã-portuguesa, na realidade sociopolítica e cultural da época, adoptando para isso uma abordagem polissistémica que permita descortinar as mútuas implicações dos vários factores conjunturais.

Seguir-se-á uma segunda parte, na qual pretendo dar uma visão global do percurso biobibliográfico de Ilse Losa, dos meios culturais e políticos em que se movimentava, bem como da sua obra literária original e tradutiva. Refira-se que Ilse Losa foi protagonista de um dos raros casos de conversão linguística no panorama das letras portuguesas – uma situação que explica as fragilidades de português que alguns críticos lhe apontam – e que a sua condição de estrangeira (em tempos refugiada no nosso país), com uma existência estruturada entre culturas, não deixou de a colocar numa posição privilegiada para desempenhar um papel de mediadora cultural. Após uma reflexão sobre estas questões, procederei a uma apreciação, necessariamente genérica, da sua actividade como tradutora, numa óptica de articulação com o seu próprio trajecto pessoal e com outros factores contextuais. Numa primeira fase, Ilse Losa traduz preferencialmente textos que

abordam questões relacionadas com a Alemanha da sua infância e juventude, ou clássicos da literatura alemã e europeia – contos de Anna Seghers, Thomas Mann ou Robert Musil e romances de Ivo Andric ou Scholem-Alejchem. Segue-se um período marcado pela tradução de textos dramáticos de autores contemporâneos como Max Frisch e Bertolt Brecht, que coincide com a assunção de uma atitude de maior empenhamento cívico e político de Ilse Losa.³⁶ Já nos finais dos anos 60, inícios dos anos 70, traduz peças radiofónicas que publica na revista *Humboldt*.

Feita esta retrospectiva da vasta e diversificada obra tradutiva de Ilse Losa, debruçar-me-ei, na terceira parte, sobre a tradução da narrativa de Anna Seghers «Der Ausflug der toten Mädchen» – um texto fortemente autobiográfico que, do ponto de vista temático, se aproxima da produção ficcional losiana. Partindo do pressuposto de que as questões da identidade cultural se reflectem na escrita, o cotejo dos textos de partida e de chegada poderá fazer assomar os pontos de contacto entre os percursos biográficos da autora Anna Seghers e da tradutora Ilse Losa – e.g. a ascendência judaica, a fuga da Alemanha hitleriana, o exílio em terras estranhas –, bem como as assimetrias na vivência e percepção dos mesmos. Pretendo, por isso, com a análise da tradução da obra segheriana, mostrar que é, em certa medida, nos interstícios das invariáveis identitárias que percorrem os referidos textos que podemos sentir a presença da tradutora e a assunção da sua identidade. Este constitui o fulcro da análise do terceiro capítulo, que será precedida de uma resenha biobibliográfica da escritora Anna Seghers, com particular destaque para a experiência do exílio, e de uma reflexão sobre a obra «Der Ausflug der toten Mädchen».

Proponho-me, assim, demonstrar que a tradução pode conter uma dupla vertente: dar voz a uma entidade cultural exterior e, através desta, ao próprio tradutor.

³⁶ Verifica-se, de um modo geral, uma identificação de Ilse Losa com os escritores e os textos que traduz. A peça *Andorra*, de Max Frisch, aborda uma questão que é bastante cara à tradutora: a discriminação racial e, mais concretamente, o anti-semitismo. Também nas peças brechtianas que verte para português, *Der Gute Mensch von Sezuan*, *Der kaukasische Kreidekreis* e *Mutter Courage und ihre Kinder*, há uma atenção especial à figura da mãe. Trata-se de um dado relevante, sobretudo se tivermos em consideração a forma como Ilse Losa desde sempre defendeu a importância da maternidade e do papel da mulher / mãe na educação das camadas mais jovens.

PARTE I

O Estado Novo e o período do após-guerra

1. O conceito de repertório e as suas implicações na organização do Estado

Um dos conceitos fundamentais da teoria dos polissistemas é o de “repertório”, entendido, genericamente, como o conjunto de regras e de materiais que estão na base, quer da construção, quer do consumo de produtos (cf. Even-Zohar, 1997a: 20). O repertório é, por isso, inalienável do conjunto de indivíduos que o vivificam.

Ao contrário da presunção que esteve na base de algumas orientações académicas, que viam a ligação entre o grupo e as suas práticas como intrínseca e atávica, o repertório é aqui entendido como pressupondo um processo de aprendizagem que confere e confirma a pertença do sujeito ao colectivo. Trata-se de um conceito por definição gregário,³⁷ ainda que possa ter por base um desempenho individual. Se, por um lado, o repertório depende da existência da

³⁷ Itamar Even-Zohar sustenta esta dimensão simultaneamente individual e colectiva do conceito de “repertório” nos estudos de Pierre Bourdieu e nas suas reflexões sobre a noção de “habitus”: «A significant contribution to the link between the socially generated repertoire and the procedures of individual inculcation and internalization is Bourdieu's habitus theory. Bourdieu supports the hypothesis that the models functionalized by an individual, or by a group of individuals, are not universal or genetic schemes, but “schemes or dispositions acquired by experience, *i.e.*, time and place dependent” [...]. This repertoire of models acquired and adopted (as well as adapted) by individuals and groups in a given milieu, and under the constraints of the prevailing system relations dominating this milieu, is labelled “habitus”.» (Even-Zohar, 1990: 42).

comunidade que o concretiza e preserva, por outro lado, ele constitui um factor de afirmação identitária desse mesmo colectivo (cf. Even-Zohar, 2000: 42).

Para além dos aspectos referidos, o repertório dá-nos conta da forma como uma determinada entidade, singular ou plural, concebe o universo e sobre este actua, estando, por isso, associado à mundividência do sujeito e do respectivo grupo de pertença.³⁸

Nesta medida, o conceito de repertório está intimamente ligado não só às comunidades humanas, mas também às suas formas de organização económica, política, social e cultural, sendo esta a razão por que tomo o conceito como ponto de partida, e linha estruturadora, da reflexão contextual que se segue.

1.1. Algumas premissas do repertório do Estado Novo no período do após-guerra

A actuação do regime salazarista no após-guerra passa por uma clara definição do repertório e por um apertado controlo das suas actualizações.

Numa óptica sistémica, não será razoável, ou sequer possível, conceber o comportamento do Estado, nas suas diversas actuações, apartado do contexto europeu e mundial. De facto, muitas das decisões e estratégias político-ideológicas do regime deverão ser entendidas como reacções à conjuntura internacional, principalmente, a Guerra Fria, a consolidação do Bloco de Leste, os progressos científico-tecnológicos e o conseqüente desenvolvimento da indústria.

A percepção das alterações conjunturais vem exacerbar no regime a necessidade de proteger o país de influências exteriores consideradas adversas à ordem vigente. Na tentativa de refrear o avanço dos tempos, o Governo orienta a sua actuação no sentido de preservar um repertório desajustado do seu tempo. Insiste, assim, por um lado, na encenação da trilogia “Deus, Pátria³⁹ e Família” –

³⁸ Itamar Even-Zohar, na esteira dos estudos de Ann Swidler, compara o repertório a um conjunto de hábitos, aptidões e estilos, (uma “caixa de ferramentas”) com os quais os indivíduos desenvolvem estratégias de acção. Noutra perspectiva, de recepção, estas permitem aos indivíduos entender o mundo. Trata-se, neste caso, de estratégias conceptuais (cf. Even-Zohar, 1997a: 20-21).

³⁹ Nuno Júdice, num artigo em que reflecte sobre a questão do nacionalismo no modernismo português, refere que o Estado Novo vai resgatar o conceito “pátria”, na acepção épica que Guerra Junqueiro lhe

fórmula com a qual pretende garantir a estabilidade social –, por outro lado, reforça o seu papel de ecuménico guardião do império legado pelos egrégios antepassados.

1.1.1. Ideologemas do Portugal rural

As décadas de 50 e 60 trazem consigo profundas alterações em termos da estruturação geodemográfica do território, que resultam, tal como entende António Barreto, da confluência de três processos interrelacionados: emigração, urbanização e industrialização (cf. Barreto, 2007b: 8). Para além de um aumento dos índices de emigração,⁴⁰ em parte na sequência do final da guerra, que retraiu essa tendência durante mais de uma década, assiste-se igualmente a um impressionante fluxo migratório para os centros urbanos e faixa litoral (cf. Pimentel, 2000: 27). O apelo da urbe e a sedução de um estilo de vida citadino fazem perigar o modelo social salazarista baseado na exploração fundiária. Ao mesmo tempo que não pode ignorar o fenómeno da industrialização, o Estado Novo vê com apreensão os tempos que se avizinham, envidando esforços para que o progresso não faça sucumbir o universo rural.⁴¹ A sua actuação é, por isso

atribui, preferindo-o à ideia de nação, passível de ser associada ao colectivo gregário e ao anonimato das massas – uma concepção não grata ao regime: «De facto há uma desvalorização da ideia de nação que virá da excessiva conotação a povo, ou seja, a uma entidade colectiva que está mais ligada a um projecto de esquerda do que à doutrina de direita; em oposição, Pátria, pelo seu lado personificado, capaz de vestir a pele de vários heróis ou figuras míticas da História ideológica do Estado Novo – Nuno Álvares Pereira, o infante D. Henrique, Camões, Mouzinho de Albuquerque, etc. – tem uma função mais plástica que vai, de modo natural, ao encontro da gesta narrativa que está por detrás dos grandes movimentos reaccionários deste século.» (Júdice, 1996: 324).

⁴⁰ António Barreto defende que, sobretudo na década de 60, este fenómeno conhece profundas alterações não só pelo aumento extraordinário do número de indivíduos que deixam o país (de um universo de duas ou três dezenas de milhares passa-se a números que rondam os cem a cento e setenta milhares por ano), mas também pela alteração dos destinos dos emigrantes. As rotas tradicionais da emigração, Estados Unidos, Brasil, Venezuela ou o continente africano, começam a ser preteridas em relação a países europeus como a França, o Luxemburgo, a Alemanha e a Suíça. Este novo cenário tem repercussões, como é evidente, na própria estrutura socioeconómica e cultural do país. O fenómeno da emigração “tendencialmente definitiva”, como era o caso da emigração brasileira, em grande parte motivada pela distância espacial que separava os dois países, dá lugar à emigração temporária. A melhoria dos transportes e comunicações agilizam a deslocação no espaço europeu – um factor, sem dúvida, adjuvante na aproximação entre país de origem e de acolhimento. Trata-se de um fenómeno com profundas implicações culturais, pois, tal como defende António Barreto, «o homem europeu» começou a suplantar a «pulsão ultramarina» (cf. Barreto, 2000: 38; 2007a: 177-178).

⁴¹ Nas palestras com que inaugura o *I Plano de Fomento* (1953) Salazar verbaliza o seu receio em relação àquilo que considera “ambições irrealistas” e “desequilíbrios sociais” – consequências inevitáveis do

mesmo, no sentido de controlar o crescimento da indústria, criando, de forma gradual e calculada, infra-estruturas básicas (*e.g.* estradas, energia eléctrica) e unidades de produção essenciais (*e.g.* fábricas de adubos e de cimento, cf. Barreto, 2007b: 7).

A realidade das nações industrializadas, as aspirações das classes trabalhadoras a melhores condições de vida e as lutas do operariado, sustentadas pela ideologia de esquerda, constituíam contramodelos ao ideário do Estado Novo – um sistema político que se acerca dos meios católicos e vê na religião não só um farol norteador da sua actuação, mas também a legitimação do seu poder.⁴² O país agrícola não representa apenas a solução económica preconizada pelo regime,⁴³ mas também um modelo de organização social sustentado nos ideologemas fundadores do Estado: Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho.⁴⁴ Estas premissas, ou conjunto de valores considerados absolutos, atemporais e incontestados, constituíam, no fundo, os alicerces do próprio sistema.

A concepção de Portugal como um país essencialmente agrícola não tardaria, como foi referido, a dar lugar a uma realidade cada vez mais industrializada – um processo inexorável, com profundas implicações socioculturais e mesmo ao nível da organização geoeconómica do território. A adesão à EFTA (Associação Europeia de Comércio Livre) em 1959 vai

desenvolvimento económico que convém, por isso, a todo o custo refrear (cf. Rosas, 1994: 514). O *I Plano de Fomento*, vigente de 1953 a 1958, revela ainda uma forte preocupação com a agricultura. Defende-se a necessidade de aumentar a produção de energia hidroeléctrica, bem como a refinação do petróleo e de melhorar as vias de comunicação, mas também de apoiar a exploração da terra e investir na produção de adubos. Já o *II Plano de Fomento* (1959-1964), cuja comissão de redacção é coordenada por Marcelo Caetano, privilegia de forma inequívoca o desenvolvimento industrial. Para além dos aspectos relativos à criação de infra-estruturas, refere-se igualmente a questão da importância da iniciativa privada e da gradual diminuição do peso do sistema corporativo, bem como os problemas relativos ao escoamento de produtos e o papel da cooperação europeia. Esta nova orientação irá culminar no final da década, a 30 de Dezembro de 1959, com a adesão de Portugal à Associação Europeia de Comércio Livre (EFTA) (cf. Pimentel, 2000: 25-26).

⁴² Apesar de inspirado no catolicismo, o regime salazarista não pugnava pela divinização do Estado ou da raça – uma concepção totalitária do poder que Salazar considerava eticamente reprovável, pagã e anti-cristã. Tal como refere Manuel Braga da Cruz, que faz uma análise muito pertinente dos aspectos que distinguiram o Estado Novo das demais ditaduras, tratava-se de um regime autoritário (e não totalitário) que entrosou «um *nacional-catolicismo ideológico*, de cariz tradicionalista» (cf. Cruz, 2007: 122).

⁴³ Itamar Even-Zohar no artigo intitulado «The Making of Repertoire, Survival and Success under Heterogeneity» refere que a implementação dos repertórios parte da presunção, por parte dos seus mentores, de que advém destes uma melhoria efectiva das condições de vida da comunidade visada (cf. Even-Zohar, 2000: 45).

⁴⁴ Este conjunto de princípios, proclamados em Braga, em Maio de 1936, nas celebrações do ano X da “revolução nacional”, ficaria conhecido por “valores de Braga” e pretendia conferir ao Estado perenidade e autoridade absoluta (cf. Rosas, 1994: 513).

desencadear grandes alterações ao nível do fluxo de investimentos externos, da estrutura produtiva nacional e mesmo do acesso a bens e produtos de outros países (cf. Barreto, 2000: 38ss).

1.1.2. Ideologemas do Portugal colonial

Não é, no entanto, apenas a conservação do espaço rural que preocupa o Estado Novo. Os anos 50 e 60 trariam igualmente ventos de mudança às “províncias ultramarinas” – ⁴⁵ componente inalienável da identidade nacional propalada pelo regime.

Os movimentos independentistas, que começam por se afirmar na Índia e na Indochina francesa (e que vão estar, mais tarde, entre 1954 e 1962, na base da guerra da Argélia), alastram aos territórios sob administração portuguesa: Goa, Damão, Diu e os enclaves de Dadrá e Nagar Aveli, a que se segue o continente africano, palco de confrontos violentos instigados pelas facções pró-independência.⁴⁶

A insistência do Governo na preservação das terras do ultramar deve-se, por um lado, à estruturação da identidade nacional com um forte pendor pretérito, alicerçada nos feitos do passado e nas glórias do império,⁴⁷ e, por outro, à convicção de que o desenvolvimento económico do país passava pelo aproveitamento das potencialidades das colónias – um trunfo relativamente às

⁴⁵ Em 1951 Salazar procede à revisão constitucional para atenuar críticas externas e impedir eventuais ingerências estrangeiras na política nacional. O texto, de marcado pendor integrista, deixa de fazer referência às “colónias” e ao “império”, passando a usar expressões como “províncias ultramarinas” e “ultramar português” – naquilo que constituía a verbalização de um processo de inclusão desses territórios numa unidade nacional pretensamente coesa e pluricontinental (cf. Rosas, 1994: 514). Seria, no entanto, apenas na década seguinte, em 1962, e num cenário já de conflito aberto entre Portugal e as possessões ultramarinas – um processo seguido de perto e reprovado pela comunidade internacional –, que Marcelo Caetano avança com a solução federalista, tentando transformar o «Estado unitário português» num «Estado Federal» (cf. Rosas, 1994: 111 ss).

⁴⁶ Os tumultos nas roças de São Tomé (1951), no Norte de Angola e no porto de Lourenço Marques (1956) são prenúncios dos conflitos que iriam eclodir nos inícios dos anos 60 (cf. Rosas, 1994: 514ss).

⁴⁷ Um dos objectivos da implementação dos repertórios, eventualmente mais determinante do que o da melhoria das condições materiais do grupo, é o de recuperar as glórias passadas e restaurar padrões pretéritos associados a um período de prestígio e esplendor, sobretudo em momentos em que se vive uma sensação de inferioridade colectiva relativamente aos parâmetros vigentes nos grupos exteriores. Nestas situações, o repertório pode ser sentido, por parte de quem o implementa, como vital à sobrevivência do colectivo (cf. Even-Zohar, 2000: 45).

outras nações sem esse bem patrimonial. A recusa veemente a equacionar sequer a hipótese da alienação dos territórios coloniais vai estar na base da intensificação de manobras diplomáticas,⁴⁸ com vista à angariação de apoios externos, e da condução de uma guerra que isola cada vez mais Salazar no cenário da diplomacia internacional (cf. Rosas, 1994: 516ss).⁴⁹ Estes dados são relevantes para avaliar a importância do espaço ultramarino enquanto alicerce estruturador do repertório do Estado Novo.

A par das razões identitárias e economicistas, que justificavam a preservação das possessões africanas, o facto de estas serem entendidas pelo próprio aparelho de Estado num quadro estratégico mais vasto de resistência europeia ao avanço da ameaça comunista reforçava a necessidade da sua manutenção. Efectivamente, convicto da insustentabilidade de uma via autonómica das nações africanas, Salazar entende os movimentos independentistas, não como uma pretensão natural das populações autóctones, mas como uma maquinação comunista para atacar a Europa ocidental.⁵⁰

Seja qual tenha sido a lógica subjacente à política ultramarina, certo é que o combate ideológico, e posteriormente militar, pela manutenção do império traduz

⁴⁸ O aumento dos contactos diplomáticos na segunda metade dos anos 50 – visitas de Estado levadas a cabo pela Presidência da República (em 1954 à Grã-Bretanha e em 1957 ao Brasil) e a afluência a Lisboa de Chefes de Estado de outros países (*e.g.* Isabel II de Inglaterra em 1957, os presidentes do Brasil em 1954 e 1960, Eisenhower em 1960 e o imperador da Etiópia Hailé Sélassié em 1959) e de comandos militares da NATO – embora se processasse no quadro da Guerra Fria e numa lógica de estreitamento das relações entre facções anti-comunistas, tinha, obviamente, como objectivo a angariação de apoios à política colonial portuguesa. Trata-se, no entanto, de uma frágil rede de alianças, que viria a sucumbir às pressões da comunidade internacional e da ONU. Após várias tentativas, este órgão faz aprovar, em Dezembro de 1960, a “Declaração sobre a Concessão de Independência aos Países e Povos Coloniais”, onde enumera um por um os territórios sob administração portuguesa. Neste cenário, os, até então, apoiantes de Salazar (Inglaterra, Estados Unidos e Brasil) vão-se demarcando da causa do regime (cf. Rosas, 1994: 517-518).

⁴⁹ Entendendo o conceito de “repertório” como uma forma de interpretar o mundo e agir sobre este, a defesa de uma mundividência pode ter contornos extremos no seio dos grupos que a sustentam: «Groups, as well as individuals, are often willing to go a long way – even risking their lives – in order to maintain the repertoire which may have become identical with their sense of orientation in the world. [...] Those who normally were – and are – in favour of maintaining a current repertoire unchanged frequently consider change as disruptive. From their point of view, the disappearance of the current repertoire – the repertoire they live by – would simply mean the disappearance of the group as such.» (Even-Zohar, 2000: 47-48).

⁵⁰ Em certa medida, o continente africano torna-se palco da disputa entre as duas superpotências. O território angolano é bem exemplificativo desse jogo de interesses. Em 1954 nasce a “União de Povos Angolanos” (UPA), organização independentista que dará mais tarde lugar à “Frente Nacional de Libertação de Angola” (FNLA), apoiada pelos Estados Unidos. No ano seguinte é fundado o “Partido Comunista de Angola”, absorvido posteriormente pelo “Movimento Popular para a Libertação de Angola” (MPLA), criado em 1956. Em 1960, agravam-se as investidas contra as manifestações independentistas, sendo presos alguns dos mais destacados dirigentes (cf. Rosas, 1994: 515-516).

um modelo de estruturação do país anquilosado e à revelia das orientações da comunidade internacional – uma estratégia que acentua o isolamento de Portugal ao mesmo tempo que aumenta o mal-estar social e fomenta conflitos internos. Os anos 60 e os inícios dos anos 70 são efectivamente marcados pela guerra colonial, que obriga o país a um enorme esforço financeiro⁵¹ e confronta a sociedade com a violência deste flagelo.⁵²

Mais do que domínios territoriais, no sentido geopolítico do termo, tanto o Portugal rural como as “províncias ultramarinas” constituem espaços de concretização do ideário salazarista e de projecção indentitária da pátria, sendo a componente religiosa (e a vocação missionária) um dos seus principais esteios.

Neste contexto, fácil será perceber a urgência de preservar a todo o custo, ainda que em rota de colisão com a comunidade internacional, o repertório legado pelas gerações passadas. Esta prioridade do Governo desdobra-se assim numa dupla linha de actuação: para além de se criarem instituições que redefinem, promovem e difundem o repertório estatal, gizam-se estratégias para controlar o surgimento de repertórios atentatórios da ordem vigente.

2. Estruturação institucional do Estado Novo no domínio da cultura

2.1. Estratégias de incentivo à produção cultural

Ainda que em moldes muito sucintos, cabe referir que a forma como o regime tenta renovar o repertório cultural, fazendo uso dos seus próprios recursos e

⁵¹ António Barreto adianta os seguintes dados: «O país esteve em guerra, em três frentes, de 1960 a 1974, tendo em permanência quase 2% da população em armas e tendo atingido gastos com a defesa e a guerra na ordem dos 40% a 50% do total da despesa pública. Outros países, bem mais poderosos (França e Grã-Bretanha, sobretudo, mas também a Bélgica, a Espanha e a Holanda), fizeram a experiência de guerras coloniais, mas rapidamente compreenderam que o esforço seria inútil ou não teria resultados proporcionais. No momento em que todas as potências coloniais liquidam os seus impérios, Portugal inicia as guerras de preservação do seu.» (Barreto, 2000: 40).

⁵² A guerra colonial afectou uma percentagem significativa da população portuguesa (estima-se que cerca de dois milhões de indivíduos tenham estado directamente envolvidos em actividades militares ou no conflito ultramarino, cf. Barreto, 2007c: 28). O impacto da guerra na sociedade portuguesa não é apenas aferível pelo número de mortos ou feridos em combate, mas também pela forma como o flagelo condicionou a vida de uma geração – jovens que viram os projectos de vida pessoal e profissional adiados, outros que, na iminência da mobilização, deixaram o país (na condição de faltosos ou refractários). É precisamente na década de 60, na sequência do desenvolvimento da indústria e da terciarização, mas também devido à diminuição da população masculina, que se assiste à integração significativa das mulheres no mundo do trabalho (cf. Barreto, 2007b: 11-12).

actualizando-os, é característica dos sistemas culturais fortes, ou mais antigos, que tendem a resolver os momentos de crise, ou seja, os períodos de “inflexão”, segundo uma orientação centrípeta e retrospectiva:

When it [the repertoire] has accumulated more options, it may have acquired a larger and more multiform repertoire, and may thus be more likely to attempt recycling repertoires⁵³ during periods of change rather than seeking extraneous repertoires (Even-Zohar, 1997a: 21-22).

Esta espécie de auto-suficiência sistémica traduz, tal como se pode ler mais adiante no artigo citado, a consciência de uma posição dominante nos polissistemas culturais. No contexto do Estado Novo, esta estratégia não corresponde tanto a uma diversidade sistémica efectiva, mas sim à necessidade de afirmação da antiguidade do país. Esta presunção vai estar na base de inúmeras iniciativas governamentais de que as “Comemorações Centenárias” (1940) são um bom exemplo.⁵⁴

As realizações cerimoniais, ou rituais de actualização histórica, orientadas para a celebração da grandiosidade e vetustez da nação, muito embora constituam uma estratégia essencial à afirmação da legitimidade do regime, que se assume numa lógica de continuidade da própria história nacional, carecem de uma estruturação orgânica conducente à implementação de práticas continuadas. É a resposta a esta necessidade que vai estar na base da política de Prémios instituída pelo *Secretariado de Propaganda Nacional* (SPN) nos anos 30, e que perduraria

⁵³ “Repertoremas” é a designação avançada por Itamar Even-Zohar para referir os elementos constitutivos do repertório. Inspira-se para tal nos termos utilizados para designar as unidades da morfologia (morfemas) ou da lexicologia (lexemas) ou mesmo no conceito utilizado no âmbito do behaviorismo (behavioremas) (cf. Even-Zohar, 1997a: 22).

⁵⁴ Em 1940 Portugal comemorava o oitavo centenário sobre a “Independência” e terceiro sobre a “Restauração”. Estas celebrações dariam o mote ao discurso nacionalista alicerçado na questão da antiguidade do país e no mito da portugalidade. No entendimento do regime, a História do país radicava numa tão rara quão extraordinária unicidade etno-geo-política. Ignorando episódios históricos fortuitos e investindo numa lógica de continuidade, defende-se que foi o mesmo povo, poupado à miscigenação com outras raças, que soube ao longo dos tempos preservar as fronteiras e manter coeso o território nacional, sempre sob o comando de reis portugueses. Para além disto, o povo português teria conseguido, em momentos de efectiva superação, feitos inolvidáveis que contribuíram para o enriquecimento do património mundial – um dado de que poucos se podem orgulhar. É, pois, neste exercício de memória estruturada em pontos nodais e dominada por uma perspectiva imagológica eufórica que o Estado Novo procura justificar a defesa de uma dinâmica sistémica de “não-mudança” e legitimar o regime como a encarnação coeva de um movimento histórico ancestral (cf. Ramos do Ó, 1999: 73ss).

por várias décadas, como forma de distinguir «artistas de talento» nos «diversos ramos de expressão cultural».⁵⁵

A criação dos prémios, alargada a outros organismos e instituições, *e.g.*, à “Junta Central das Casas do Povo”, visava não só promover a produção cultural, mas também, através do reconhecimento do valor artístico,⁵⁶ orientar as tendências de consumo sobretudo junto de um público que o regime considerava pouco preparado para aferir a qualidade dos bens culturais (Ramos do Ó, 1999: 127).

Estas tentativas de incrementar a produção cultural e de definir o repertório oficial, demarcando-o relativamente a outros considerados subversivos e corruptores, são indissociáveis das estratégias de incentivo ao consumo. Ao aumento e regulação do repertório “activo”,⁵⁷ para fazer uso dos conceitos usados por Even-Zohar, alia-se o desenvolvimento do repertório “passivo”, nomeadamente através de “campanhas de alfabetização” e da organização de uma rede nacional de bibliotecas.

⁵⁵ Refira-se que a política de atribuição de prémios teve particular impacto sobretudo no domínio das artes plásticas. Estas iniciativas promovidas por António Ferro, de 1934 a 1949, e pelo seu sucessor Moreira Baptista, no final dos anos 50, constituíam, segundo os seus mentores, não tanto um reconhecimento de mérito individual, mas sim uma forma de estimular o desenvolvimento de áreas em que os artistas se distinguiam (cf. Ramos do Ó, 1999: 123ss).

⁵⁶ Zohar Shavit, no artigo intitulado «Canonicity and Literary Institutions», aborda a questão da canonização dos elementos sistémicos e defende que estes não possuem um qualquer valor apriorístico ou ontológico. Esta espécie de validação é conferida pelas instituições em vigor num determinado período e, como tal, afigura-se tão relativa e perene quanto os organismos dos quais emana: «A text gains a high status not because it is valuable, but because someone believes it to be valuable and more important, because someone has the political-cultural power to grant the text the status they believe it deserves. This is so because the notion of value changes from one period to another as the taste of people-in-the-culture who have the power to force it upon culture changes.» (Shavit, 1989a: 233). No caso dos regimes ditatoriais, a ratificação do mérito pelas instituições estatais pode processar-se segundo coordenadas próprias e ao arpejo de outros repertórios com maior prestígio cultural do que o do poder.

⁵⁷ A distinção entre repertório “activo” e “passivo” não é propriamente conceptual, mas sim operativa, dizendo respeito ao uso que dele se faz. Assim, referimo-nos a repertórios activos sempre que se trata de situações de produção cultural e de repertórios passivos em situações de consumo ou manuseamento dos produtos: «In the case of making, or producing, we can speak of an *active operation* of a repertoire, or, as an abbreviated term, an *active repertoire*. In the case of handling, or consuming, on the other hand, we can speak of a *passive operation*, or a *passive repertoire*. The terms suggested here are for convenience only; the repertoire is neither “active” nor “passive”, but can be used in different modes in two different circumstances, as described above, namely, in an event where a person produces something, in contradistinction to an event where a person “deciphers” what others produce.» (Even-Zohar, 1997a: 20).

2.2. Estratégias de incentivo ao consumo cultural

A preocupação do Estado com as elevadas taxas de analfabetismo, com a má imagem que esses dados tinham junto da comunidade internacional⁵⁸ e também com a necessidade de fazer chegar o repertório oficial às populações vai estar na base da dinamização das “campanhas de alfabetização” que marcariam sobretudo a década de cinquenta. Refira-se que esta prioridade governamental de promover junto das populações o repertório na sua dimensão mais basilar, ao nível do domínio da linguagem escrita, não deixa de ser sintomática do atraso do país no que dizia respeito à formação dos cidadãos (cf. Cruz, 1999: 95ss). O analfabetismo que tolhia a sociedade portuguesa, ao mesmo tempo que favorecia (e pretensamente justificava) o exercício autoritário do poder, não deixava de constituir um impedimento a uma doutrinação consistente das massas, uma vez que a leitura podia permitir a compreensão dos princípios e modelos propalados pelo regime.⁵⁹

Embora a doutrinação popular tenha sido um objectivo dominante na política educativa do Estado Novo e marque a imagem da actuação do regime nesta área, verificou-se, sobretudo a partir de finais dos anos 40, uma inflexão na orientação pedagógica acima referida. A formação dos cidadãos passa gradualmente a ser encarada não como um meio de inculcação ideológica, mas como um aspecto indissociável do progresso socioeconómico do país (cf. Cruz, 1999: 100; Nóvoa, 1992: 458ss).

⁵⁸ Manuel Braga da Cruz, apesar de chamar a atenção para a redução dos números do analfabetismo, refere-se nos seguintes termos à imagem negativa que este fenómeno continuava a dar: «[...] em 1955, a *World Survey of Education* da UNESCO situava o país no último lugar da Europa em termos de alfabetização – um embaraço internacional e um óptimo tema para a propaganda da oposição sobre o “obscurantismo” do governo. Aliás, o analfabetismo da população já tinha sido um dos principais temas da famosa revista *Time* sobre Portugal, que tanta ofensa causou ao regime (22-7-1946).» (Cruz, 1999: 99).

⁵⁹ Maria Filomena Mónica, num artigo em que se debruça sobre a questão do analfabetismo entre 1926-1939, refere que, durante esse período, a escola, ao invés de funcionar como um meio de promoção de mérito e de nivelamento das desigualdades da sociedade, contribuía para perpetuar a sua estrutura hierárquica, doutrinando os indivíduos numa lógica de imutabilidade da ordem vigente. Procurava-se, desta forma, inculcar nos cidadãos uma atitude de resignação e conformismo ante uma sociedade oficialmente “remediada”. Esta orientação, na perspectiva da autora, constituía um retrocesso relativamente às aspirações pedagógicas dos republicanos, que pugnavam por uma educação igualitária, apostada na melhoria efectiva da formação dos indivíduos (cf. Mónica, 2007: 446ss).

Este investimento na formação é complementado pela criação de uma rede de bibliotecas – ⁶⁰ um processo que sofreu também algumas alterações ao longo das décadas. As chamadas “bibliotecas ambulantes da cultura popular” destinavam-se a levar a cultura às populações, sobretudo dos meios rurais do interior. Refira-se, no entanto, que os resultados deste empreendimento desde cedo se revelaram francamente insatisfatórios, dada a inexistência de uma política editorial de base, adequada ao grau de formação,⁶¹ ou seja, às competências literárias do público visado e consonante com os conteúdos informativos que se pretendia transmitir.

Em termos muito sucintos, e para concretizar estas afirmações, refira-se que muitas das publicações constantes nessas bibliotecas eram compilações de discursos governamentais, textos sobre órgãos estatais e respectivas competências, bem como obras de doutrinação corporativista. Não existia, portanto, um núcleo bibliográfico consistente e gizado para esse público específico, relacionado com aspectos da sua realidade cultural. Em relação às obras literárias, estas indiciavam, claramente, uma estratégia (ou falta dela) conservadora e elitista. Recordo, neste ponto, as palavras de Jorge Ramos do Ó, que caracteriza do seguinte modo o acervo literário das bibliotecas:

O repertório não é novo e, afora alguns representantes do nacionalismo literário português, nas suas anteriores versões saudosista, integralista ou outras mais

⁶⁰ A propósito dos principais tipos de unidades bibliotecárias, respectiva classificação e reestruturações cf. Melo, 2004: 81ss.

⁶¹ Ramos do Ó, a partir da análise do acervo da biblioteca ambulante do SNI, tira algumas conclusões relativamente às orientações gerais e às limitações da implementação do repertório estatal. Um dos aspectos que este historiador salienta é precisamente o facto de os textos literários aí constantes surgirem nas suas edições integrais, o que, sobretudo atendendo às reduzidas capacidades de leitura do público-alvo destas instituições, torna, à partida, pouco viável o acesso ao repertório (cf. Ramos do Ó, 1999: 141). Apesar das objecções que possam ser colocadas aos critérios de selecção e organização de colectâneas e antologias, estas constituem efectivamente uma forma de facilitar o acesso ao repertório. Mesmo em contextos em que é mais elevado o grau de literacia dos utentes, a divulgação do repertório processa-se, regra geral, de forma indirecta e parcelar – o que equivale a dizer que o consumo de fragmentos de textos (sob a forma de compilações diversas) têm, neste domínio, um papel mais significativo do que o de textos integrais propriamente ditos. Itamar Even-Zohar tece também algumas considerações sobre as formas de consumo dos produtos culturais: «[...] the direct consumption of integral texts has been, and remains, peripheral to the largest part of “direct”, let alone “indirect”, consumers of “literature”. All members of any community are at least “indirect” consumers of literary texts. In this capacity we, as such members, simply consume a certain quantity of literary fragments, digested and transmitted by various agents of culture and made an integral part of daily discourse. Fragments of old narratives, idioms and allusions, parables and stock language, all, and many more, constitute the living repertoire stored in the warehouse of our culture.» (Even-Zohar, 1990: 36).

recentes mas ainda não rotuladas – Mário Beirão, Afonso Lopes Vieira, António Correia de Oliveira, Antero de Azevedo e Fernanda de Castro –, todos os demais autores convocados haviam já deixado o mundo dos vivos. De entre estes últimos, insistia-se nos escritores dos chamados períodos românticos e realista de oitocentos, justamente os que as elites familiarizadas com o livro, e habituadas a discutir o seu valor, apontavam como expoentes máximos. Claramente, a questão não se levantava no plano da significação: as obras foram seleccionadas, é certo que através de uma grelha não muito rigorosa, de modo a que da sua leitura se saísse quase sempre com revigorado amor à vivência aldeã, microcosmos da paz sem tempo, da família indissolúvel, da harmonia interclassista e, resultante de tudo isso, espaço preferencial da graça divina. (Ramos do Ó, 1999: 140-141).

Note-se que o regime privilegia obras que veiculam ainda a imagem de uma ruralidade pacífica, alheada dos problemas da realidade urbana, e as escolhas recaem sobre textos integrais de autores conceituados, ou eleitos por minorias esclarecidas, não se tratando, pois, de um acervo seleccionado ou preparado para o leitor comum do interior do país.

Em finais dos anos 40 (1947), assiste-se, no entanto, a uma alteração significativa na implementação desta estratégia, com a criação dos fundos bibliográficos definitivos nas escolas primárias e Casas do Povo das zonas rurais. O Ministério da Educação passa a ter um papel importante na coordenação desta iniciativa, tutelando a selecção, a compra e distribuição das obras adquiridas, para o que conta com a colaboração da então recém-fundada (1945) Junta Central das Casas do Povo (JCCP).

Vale a pena, ainda que em moldes muito gerais, passar em revista as áreas temáticas constantes no acervo das novas bibliotecas. Assim, para além de um consistente núcleo de obras referentes à organização corporativa do Estado, mais concretamente, publicações do SPN / SNI, da FNAT e do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência, encontramos igualmente textos relativos às “profissões representadas nas Casas do Povo”, à etnografia, costumes e folclore. Uma apreciação, muito global, das principais linhas orientadoras da organização das referidas bibliotecas revela que se privilegiavam obras que versassem manifestações concretas da cultura «de base folclórica, toda ela imune às influências da industrialização», aspectos da cultura nacional ou particularidades

regionais e monografias da vida das freguesias e concelhos (cf. Ramos do Ó, 1999: 146-147).

Ainda que com muitas limitações, assiste-se nos anos 50 a um assinalável salto qualitativo na implementação das bibliotecas, pois, para além de lhes estar agora subjacente uma linha de acção concreta, definida em função do perfil do consumidor, verifica-se uma rectificação, ou reajuste, do repertório. Inicialmente assente numa lista de vultos e feitos do passado e do presente regime, com um inequívoco pendor central, o repertório passa a integrar conteúdos do património indígena, numa clara tentativa de aproximação às realidades locais (cf. Ramos do Ó, 1999: 150-151).

Cabe neste ponto referir ainda o papel das bibliotecas itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian,⁶² que, a partir dos finais dos anos 50 (1958), pela área territorial abrangida, número de leitores e fundos bibliográficos disponibilizados, tiveram um papel relevante na cultura portuguesa (cf. Domingos, 1999: 182). Refira-se que a Fundação, durante este meio século de existência, desenvolveu uma actividade de valor inestimável no apoio às artes e ciências, mantendo uma certa independência em relação ao Estado e compensando as suas lacunas (cf. Reis, 1990: 266).

A preocupação do regime com a criação das bibliotecas, enquanto unidades de distribuição dos repertórios culturais, tinha, indubitavelmente, uma dupla vertente, uma vez que, ao mesmo tempo que se procurava criar (e regular) hábitos de consumo, se pretendia também, estimular e controlar a produção.⁶³

⁶² A actividade bibliotecária da *Fundação Calouste Gulbenkian*, que implicava a catagolgação e apreciação das obras existentes no mercado livreiro para efeitos de aquisição e organização do acervo, permite-nos ter hoje uma visão indubitavelmente mais rica do panorama literário português da última metade do século. Consta nas fichas de leitura ou formulários preenchidos pelos recenseadores, para além do comentário e veredicto final relativamente à divulgação da obra, um cabeçalho com os seguintes parâmetros de classificação do texto em apreço: «género», «valor», «acessibilidade», «intenção», «idade dos leitores», «meio para que é recomendável» e a classificação («muito recomendável», «recomendável», «aceitável», «não aceitável») a assinalar pelo recenseador. No quadro que antecede o espaço para os comentários propriamente ditos, figura ainda um inventário de temas, e um espaço para palavras e conceitos-chave, de forma a facilitar o registo catalográfico da obra. As referidas rencensões estão actualmente disponíveis *on-line*, constando na rubrica “rol de livros”, da página da *Fundação Calouste Gulbenkian*, (<http://www.leitura.gulbenkian.pt>).

⁶³ Já nos anos 50, e na sequência destas iniciativas, são publicados os primeiros títulos originais com vista à criação da tão pretendida biblioteca do regime, o chamado “Plano de Educação Popular”. Ainda assim, sem grandes novidades ao nível de conteúdo, abrangem áreas temáticas que vão da educação moral e cívica, à agricultura e pecuária, passando pela História e geografia de Portugal ou mesmo por noções da organização do Estado (cf. Ramos do Ó, 1999: 148-149).

Apesar dos esforços envidados superiormente, o Estado Novo não conseguiu aliciar a intelectualidade portuguesa para dar expressão literária aos seus ideários políticos (cf. Ramos do Ó, 1992: 413ss).

3. Mecanismos de controlo da produção, importação e consumo culturais: as práticas censórias

A censura do Estado Novo surge na sequência do golpe militar de 1926⁶⁴ e acompanha, com períodos de maior ou menor tolerância, a história do próprio regime.⁶⁵

Partindo do pressuposto de que subjaz à actuação do Governo uma determinada estratégia ou planificação, os textos relacionados com a censura – diplomas legais que a ratificam e, sobretudo, os registos escritos resultantes do seu exercício – constituem um acervo documental imprescindível para traçar o perfil do regime (princípios ideológicos, metas e prioridades), definir a amplitude da sua acção e conhecer o seu *modus operandi*. Tal como refere Gideon Toury, ainda que se verifique um desfasamento (natural) entre a verbalização dos objectivos e os resultados alcançados, a simples explicitação, com carácter mais ou menos oficial, dos propósitos da acção tem para os estudiosos a vantagem de tornar inquestionável a existência de uma planificação prévia (cf. Toury, 2001: 21).

⁶⁴ A censura prévia, aplicada essencialmente à imprensa, é instaurada na sequência do golpe de Estado de 1926, pelo Decreto-Lei de 29 de Julho, ainda que com carácter provisório e devido às circunstâncias especiais que o país vivia na altura. É o texto constitucional de 11 de Abril de 1933 que vem posteriormente ratificar esta prática (cf. Rodrigues, 1980, 70; Forte, 2000: 36).

⁶⁵ A censura do Estado Novo, embora tivesse vigorado de forma ininterrupta durante os quase cinquenta anos que durou o regime, apresenta períodos de particular rigidez e agressividade. O início da Guerra Civil de Espanha (1936) marca uma fase de controlo mais apertado da imprensa escrita, que se estenderia até ao final da Segunda Guerra Mundial (1945). Salazar, simpatizante e defensor das ditaduras de direita, mostrava-se particularmente cauteloso na verbalização dessas inclinações, pouco consonantes com o estatuto de neutralidade e passíveis de fazer perigar as relações com os países aliados.

Ainda que o final da guerra e a derrota das forças do Eixo fizessem com que o regime adoptasse uma atitude de relativa condescendência em matéria de circulação informativa, os finais dos anos 50, e praticamente toda a década que se seguiu, foram pródigos em acontecimentos incómodos para o Governo, tendo como consequência um aumento da actuação da censura. A Guerra Fria, o escândalo das eleições de 1958, a morte de Humberto Delgado (1965), a instabilidade nas colónias, a eclosão da guerra do ultramar (1961), as crises estudantis e as múltiplas acções, mais ou menos isoladas, de oposição ao regime não constituíam acontecimentos propriamente favoráveis à imagem do Estado Novo (cf. Forte, 2000: 46-47).

Assim, poder-se-á afirmar que a censura do Estado Novo constitui, na óptica do regime, um meio de preservar a ordem pública, defendendo a sociedade de factores de instabilidade. O Governo justificava a sua actuação intrusiva com a falta de preparação das populações e, conseqüentemente, com a necessidade de proteger os cidadãos de influências perniciosas. Transparece do discurso estatal a convicção de que o povo português é facilmente manipulável. É esta convicção que vai estar na base do controlo proteccionista que marca a sua relação com o povo.

Esta atitude paternalista do Estado colide, como é óbvio, com o direito à informação – pressuposto fundamental da imprensa. Os meios de comunicação social⁶⁶ eram tidos como potenciais meios de agitação – razão pela qual o seu controlo se tornava um imperativo do Governo. Ao contrário do que, por norma, sucedia com as ditaduras fascistas, o Estado Novo não se servia da imprensa com o propósito de difundir propaganda ostensiva dirigida às massas,⁶⁷ mas sim com o intuito de gerir a informação veiculada para conter eventuais focos de subversão (cf. Forte, 2000: 35; Veríssimo, 2003: 15ss).

A censura, que relativamente à imprensa escrita, jornais, revistas ou outras publicações periódicas, era exercida *a priori*, ou seja, durante os trabalhos que antecediam a publicação, não se limitava a inventariar assuntos interditos,⁶⁸ mas

⁶⁶ A década de 50 é marcada pela afirmação dos meios de comunicação audiovisuais. A rádio, graças às inovações tecnológicas (aparelhos mais pequenos e sem fios) e aos preços mais acessíveis, torna-se um fenómeno de popularidade, invadindo os diferentes espaços da vida social (cf. Pimentel, 2000: 76-77). A televisão começa também a dar os primeiros passos. As suas potencialidades inimagináveis fazem com que esta novidade tecnológica seja vista com apreensão por parte do Presidente do Conselho, convicto de que esse canal de cosmopolitismo pode corromper as populações e fazer perigar a identidade nacional. Esta relutância não é, no entanto, partilhada por Marcelo Caetano, que cedo se apercebe das enormes possibilidades que a televisão oferece e se serve desta para, com redobrada eficácia, fazer chegar às populações a mensagem governamental. Em 1953 é nomeada por Marcelo Caetano uma comissão para analisar e implementar o projecto da televisão em Portugal e em 1957 terá início o arranque das suas emissões regulares (cf. Pimentel, 2000: 167). O sucesso estrondoso destes novos meios de comunicação e o seu impacto sobre a opinião pública explicam, pois, o apertado controlo que era exercido sobre estes, nomeadamente, ao nível das grelhas de programação e dos conteúdos informativos (cf. Azevedo, 1999: 73-74).

⁶⁷ Manuel Braga da Cruz, num artigo em que procura caracterizar as principais premissas estruturadoras do Estado Novo, refere que Salazar, ao contrário de outros ditadores coevos, não fomentou uma política de exaltação de massas. Na sua racionalidade fleumática, o Chefe de Estado «recusava os apelos à irracionalidade inflamada», preferindo «o paternalismo à exaltação frenética, a obediência à aclamação febril.» (cf. Cruz, 2007: 119-120). Este constituiu, na opinião do autor, um dos aspectos que distinguiram o salazarismo das outras ditaduras europeias.

⁶⁸ Em 1937 surge o Regulamento dos Serviços de Censura que menciona, ainda que em moldes muito vagos, quais os assuntos considerados “subversivos”. Em termos globais, e segundo as indicações aí constantes, as comissões deveriam proibir textos lesivos do bom nome do Estado ou que ofendessem a religião, que fossem atentatórios da moral e dos bons costumes, que fossem passíveis de agitar as

também a verificar a redacção das peças informativas, a efectuar cortes e mesmo a proibir a sua edição.⁶⁹ Alguns acontecimentos, demasiado evidentes para serem de todo ocultados, eram transmitidos em moldes vagos e imprecisos. Este procedimento da censura era, sem dúvida, gerador de uma desconfortável homogeneidade informativa que não deixava de afectar a credibilidade da própria imprensa (cf. Forte, 2000: 35).

Para além disso, estas estratégias concorriam para a criação de uma imagem pouco fidedigna do país, tal como refere Cândido de Azevedo, citando Hipólito Raposo, uma espécie de «República da Ilusitânia», onde as discrepâncias entre a realidade e a falácia alardeada pelo regime eram flagrantes (cf. Azevedo, 1999: 29).

Ao mesmo tempo que revelava uma grande preocupação com a imagem interna (e externa) de Portugal⁷⁰ (cf. Veríssimo, 2003: 26), o regime exercia um apertado controlo sobre as informações provenientes de outros países, estendendo a actuação da censura à recepção da imprensa estrangeira, fiscalizando os noticiários fornecidos por agências internacionais e mesmo os textos que chegavam por estações telégrafo-postais. Os jornais e revistas oriundos do exterior para serem distribuídos no país eram sujeitos a apreensão e os seus destinatários, investigados (cf. Azevedo, 1999: 69).

A censura do livro era feita *a posteriori*,⁷¹ salvo se os conteúdos fossem de natureza política e social ou se os autores estivessem já indiciados⁷² (como

populações ou que denunciassem aspectos mais falhos da sociedade como a mendicidade, crimes e suicídios. Dever-se-iam igualmente proibir os textos que contivessem uma linguagem menos própria ou que anunciassem práticas pouco recomendadas ou ilícitas (cf. Forte, 2000: 66-67).

⁶⁹ A ocorrência continuada de situações de transgressão e a necessidade de refazer, sempre na iminência de o não conseguir em tempo útil, por vezes páginas inteiras do exemplar a publicar tornava-se extremamente onerosa, o que, a longo prazo, poderia ditar a inviabilidade financeira dos jornais. Daí que os próprios chefes de redacção procurassem, de alguma forma, evitar esse tipo de contrariedades (cf. Forte, 2000: 65ss). Para além disso, a aplicação de multas, medidas de suspensão, apreensão de materiais e mesmo a instauração de processos-crime concorriam, sem dúvida, para moderar eventuais atitudes de afronta à censura (cf. Veríssimo, 2003: 39).

⁷⁰ Curiosamente, o regime, ao mesmo tempo que evidenciava uma atitude de desconsideração relativamente à imprensa portuguesa, parecia reconhecer a importância da imprensa internacional. Salazar não se coibia de conceder entrevistas a reputados jornais estrangeiros, textos que surgiram mais tarde traduzidos e editados em publicações nacionais. A tradução constituía, neste caso, uma forma de conferir mais credibilidade, prestígio e eficácia à mensagem veiculada (cf. Forte, 2000: 32).

⁷¹ A censura *a posteriori* aplicava-se às publicações não periódicas que não estivessem sujeitas por lei à censura prévia, como era o caso dos livros, discos ou outras manifestações culturais como, por exemplo, exposições de arte. O teatro, o cinema, a rádio e a televisão eram submetidos a uma fiscalização anterior e posterior, com o intuito de verificar se os actores ou responsáveis pelos espectáculos davam cumprimento às indicações dos censores (cf. Azevedo, 1999: 75).

aconteceu com Alves Redol ou Soeiro Pereira Gomes, por exemplo, cujas obras foram durante algum tempo previamente analisadas pelos censores) (cf. Azevedo, 1999: 76). Também os textos de proveniências suspeitas, como era o caso de países comunistas (República Popular da China, Cuba, a União Soviética ou outras nações para lá da “Cortina de Ferro”), eram sujeitos a apreensão (cf. Azevedo, 1999: 70).⁷³

A máquina da censura contava com a colaboração de vários outros organismos, mais ou menos ligados ao aparelho do Estado, nos quais se apoiava para a consecução da sua política.⁷⁴

Ainda que a actuação da censura tivesse por base uma relação de temas⁷⁵ (autores e editoras) passíveis de interdição, tal não invalidava que a sua prática se

⁷² A censura possuía um rol de autores que, de alguma forma, se revelavam incómodos para o regime. O chamado “Index” era composto por vultos da intelectualidade, nacional e estrangeira, conotados com a esquerda. A lista com estes nomes era divulgada junto dos órgãos de comunicação social. A título exemplificativo, transcreve-se uma nota dos serviços censórios chegada à redacção do *Jornal de Notícias*, em 16 de Novembro de 1965: «Qualquer referência aos seguintes escritores é para cortar: Luís Francisco Rebelo, Urbano Tavares Rodrigues, Sofia de Mello Breyner Andresen, Francisco de Sousa Tavares, Mário Sacramento, Fausto Lopo de Carvalho, José Augusto França, Jorge Reis, Natália Correia, Manuel Cardoso Mendes Atanásio, Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, Fernanda Botelho, Manuel da Fonseca e Jacinto do Prado Coelho. ESTES NOMES SÃO CORTADOS. ESTES ESCRITORES MORRERAM.» (Azevedo, 1999: 512; Forte, 2000: 97).

⁷³ Ainda que na lista de “indexados” constasse o nome de autores estrangeiros, prevalecia entre os intelectuais portugueses a sensação de que a censura tinha um procedimento mais brando em relação aos autores e obras não nacionais. José Cardoso Pires, num artigo publicado no *Diário de Lisboa* em 12 de Junho de 1976, faz precisamente essa acusação (cf. Azevedo, 1997: 201ss). Também José Régio, em Abril de 1956, numa carta dirigida a Eduardo Brazão a propósito do levantamento da interdição da peça *El-Rei Sebastião*, denuncia o desfavorecimento do teatro português relativamente ao estrangeiro e refere a falta de apoios concedidos à montagem de peças de autores nacionais (cf. Azevedo, 1999: 98-99). Alguns desses autores, como por exemplo José Régio ou Luiz Francisco Rebello, chegam a ver os seus textos encenados nos palcos de outros países antes de o serem em Portugal (cf. Reis, 1990: 242-243).

⁷⁴ A censura aos livros era feita com base nas apreciações de um gabinete de leitura reunido para apreciar os exemplares enviados pelas editoras. No entanto, e como nem todas as obras eram submetidas a este procedimento, as livrarias eram regularmente vistoriadas por funcionários do SPN / SNI, que assim procuravam garantir que não eram comercializadas obras à revelia das directrizes do regime. Os agentes da PIDE e, sobretudo nas zonas do interior, a GNR controlavam as montras dos livreiros. Muitas vezes a interdição de livros podia partir de denúncias de cidadãos anónimos simpatizantes do regime. Os CTT, os serviços alfandegários e a Guarda Fiscal, em estreita colaboração com a PIDE, tinham também um papel importante no controlo de livros, revistas ou outro tipo de documentos provenientes de países estrangeiros (cf. Azevedo, 1999: 76-77). Esta cooperação inter-serviços é bem elucidativa da natureza tentacular do poder instituído e da persecução da já referida planificação do repertório.

⁷⁵ Algumas das obras mais representativas da questão da censura durante o Estado Novo apresentam uma organização de conteúdos com base nos temas proibidos pelo regime. Assim, o catálogo *Livros proibidos no Estado Novo* (2005), editado pela Assembleia da República no âmbito das comemorações do trigésimo centenário daquele órgão de soberania, para além de uma parte introdutória sobre os diplomas legais que regularam a censura, subdivide-se nas seguintes secções referentes aos tópicos banidos: contestação política e presos políticos, colónias e guerra colonial, políticas económicas e reforma agrária, crítica à interpretação salazarista da História, críticas à Igreja e obras estrangeiras de ideologia socialista. Por sua vez *Mutiladas e Proibidas* (1997), de Cândido de Azevedo, no capítulo intitulado «Critérios políticos e

revelasse arbitrária e imprevisível, sujeita aos humores e temperamento dos seus agentes (cf. Azevedo, 1999: 66; Forte, 2000: 42; Veríssimo, 2003: 35).⁷⁶

Um outro reflexo pernicioso da censura, quiçá de consequências mais devastadoras do que a própria mutilação ou proibição de livros, seria o efeito inibidor que a simples consciência da sua existência tinha sobre o autor e o processo criativo. Em 1945, Ferreira de Castro refere-se nos seguintes termos a esta actuação indirecta da censura:

Escrever assim é uma verdadeira tortura. Porque o mal não está apenas no que a censura proíbe, mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho – e essa invisível e incorpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, corta-nos todo o élan, obriga-nos a mascarar o nosso pensamento, quando não a abandoná-lo, sempre com aquela obsessão: ‘Eles deixarão passar isto?’ Acontece, às vezes, que nós nos sentimos puerilmente ricos, compensados de todos os esforços porque encontramos um conceito original, uma frase de bom talhe, uma cena bem traçada. Vamos depois a reler e verificamos que temos que nos despojar dessa pequena riqueza literária, que constitui a verdadeira recompensa de quem escreve, porque ela entrou, mesmo sem o querermos, em domínios proibidos. E – zás – toca a cortar, a substituir, a mastigar, a estragar! (*apud* Azevedo, 1999: 68).

Estas palavras são bem elucidativas da frustração que constitui o processo de escrita em tempos de repressão e podem ser entendidas como representativas das de todos quantos ousaram verbalizar esse contexto de exasperação criativa – Mário Dionísio, José Régio, Maria Archer, Papiano Carlos, José Tengarrinha, José Cardoso Pires, Maria Cristina Araújo, Óscar Lopes, Egito Gonçalves e tantos

bases ideológicas do Regime», passa em revista algumas das mais representativas obras que foram objecto da censura, agrupando-as nos seguintes moldes: comunizantes e subversivas, críticas do Chefe de Governo ou do Regime, sobre valores morais e sexualidade, sobre a questão social, contestação estudantil, pós-salazarismo, Igreja, Clero e Direitos do Homem, anti-militarismo e colonização portuguesa.

⁷⁶ As razões das incongruências da censura, que contribuía, sem dúvida, para aumentar o sentimento de injustiça relativamente à sua actuação, ficavam-se iam a dever não só a disparidades interpretativas, mas também às pressões exercidas sobre os próprios censores (muitas vezes militares na reserva e dependentes do beneplácito superior para o exercício dessas funções), o que fazia com que, em certas circunstâncias, e por uma questão de prudência, aplicassem com excesso de zelo e acriteriosamente as directrizes gerais da censura (cf. Azevedo, 1999: 66; Forte, 2000: 60ss).

outros.⁷⁷ A eficácia da censura dificilmente poderá ser avaliada porque, para além dos cortes e interdições de textos, *a priori* e *a posteriori*, que podem de alguma maneira ser inventariados e contabilizados, o universo da “não-escrita” é de dimensões inimagináveis e de registo impossível.

Gostaria ainda de referir que a eficiência da máquina censória assentou, em boa parte, na sua concepção central, ao nível do aparelho de Estado, e na sua implementação transversal, que permitiu uma actuação em diferentes níveis do polissistema cultural. Assim, enquanto a censura prévia visava o “produto inacabado” e o acto de produção, na medida em que obrigava a cortes e alterações, podendo, em última instância, inviabilizar a construção do produto, a censura *a posteriori* actuava sobre o “produto final”, os meios de colocação no mercado e sobre o mercado propriamente dito.

Em relação à autocensura, poder-se-á afirmar que esta atinge uma dimensão apriorística a todas as outras etapas e eventualmente mais nevrálgica – o repertório. A autocensura é, no fundo, o uso, limitado e controlado, que o produtor faz do repertório, de acordo com o conhecimento que tem da actuação da censura.

Refira-se ainda que esta amputação auto-infligida do repertório não é, de forma alguma, uma consequência fortuita, involuntária e não prevista pelos detentores do poder. O comportamento autocensório, ou seja, o uso autocondicionado do repertório, constitui um dos objectivos máximos dos censores ou, para precisar melhor, dos governantes que os mandatam. Segundo estes, os cortes da censura deveriam ser entendidos não como «represálias», mas como «conselhos» ou «indicações» no sentido de uma melhoria do domínio do

⁷⁷ Em Novembro de 1953, circula entre os sectores intelectuais não afectos ao regime um abaixo-assinado elaborado pela “Comissão Pró-Liberdade de Expressão” e dirigido ao “Excelentíssimo Senhor Presidente da República”, cujo texto passarei a citar: «Os abaixo assinados, intelectuais portugueses, publicistas, escritores, cientistas e artistas, considerando que a existência, há um quarto de século, da censura à Imprensa, à Literatura e à Arte em Portugal, constitui uma violação dos mais sagrados direitos da pessoa humana, tão claramente expressos na Declaração Universal dos Direitos do Homem, da O.N.U., e ainda na própria Constituição Portuguesa, violação essa que ultraja muito especialmente os trabalhadores intelectuais que são a consciência e a inteligência da Nação e, portanto, o mais seguro penhor da continuidade, pela cultura, do contributo histórico do Povo Português na marcha da Civilização – vêm, muito respeitosamente, solicitar de Vossa Excelência as necessárias providências para a imediata extinção da censura em Portugal, restabelecendo-se desta forma o que está consignado no Estatuto Fundamental da Nação Portuguesa. A Bem da Nação.» O documento que reuniu cerca de uma centena de assinaturas, entre as quais a de Ilse e Arménio Losa, foi comunicado à imprensa no dia 4 de Novembro de 1953, sendo a sua publicação proibida pela censura. Estes dados foram recolhidos no processo de Ilse Losa (cf. Proc. 1289/49 – SR NT 2644, p. 46-50).

repertório. Em última análise, e interiorizados os limites da censura, os produtores poderiam actuar autonomamente sem a necessidade da vigilância do Estado (cf. Forte, 2000: 65; Veríssimo, 2003: 39-40).

Na opinião de alguns críticos, a perpetuação deste estado de coisas durante décadas ter-se-ia, de alguma forma, revelado produtiva, na medida em que teria estimulado nos autores a criação de códigos e de uma escrita cifrada, interpretada nas entrelinhas, levando ao uso de imagens, metáforas e formas veladas de expressão, que funcionariam entre as elites como senhas de resistência (cf. Veríssimo, 2003: 32). A fazer fé nestas apreciações, trata-se, efectivamente, da prova da quase inabalável dinâmica sistémica e de uma espécie de capacidade interna de reinvenção.⁷⁸

Uma outra consequência da actuação da censura, face à repressão exercida sobre a palavra escrita, tem a ver com a valorização da discussão oral e com criação de espaços de debate e trocas de ideias como, por exemplo, cafés, grémios, associações recreativas ou mesmo casas editoriais (cf. Forte, 2000: 48). Embora muitas vezes se tratasse de encontros ocasionais de cidadãos anónimos, sem qualquer carácter regular ou pretensões doutrinárias, era nestes espaços, à margem das instituições legalmente previstas para o efeito, que se moviam as elites intelectuais e os grupos contestatários do poder. Trata-se, pois, de redutos de agentes promotores de repertórios político-culturais alternativos aos do Estado, e, por isso mesmo, sob a sua vigilância.

⁷⁸ A tese da «censura como estímulo (involuntário) da criatividade» é ainda debatida (e contestada) por muitos autores. Eugénia Vasques reflecte sobre o efeito das práticas censórias na produção teatral portuguesa e (com base também nos depoimentos de autores, nacionais e estrangeiros, com conhecimento de actuações da censura noutras latitudes, nomeadamente, no contexto brasileiro) refuta a tese da censura enquanto mecanismo gerador de criatividade: «[...] um regime censório impedindo o acesso ao palco dos textos produzidos pelos autores nunca permitirá ao teatro, arte social por excelência, que plenamente se teste e se consolide. Porque apesar do recurso às figuras de retórica e a todos os processos labirínticos de fazer passar uma mensagem – o que poderá ser em si mesmo um recurso enriquecedor de polissemias – só no *proof the pudding*, como defendia Bertolt Brecht, é possível cumprir o seu destino natural, seja ele o de um teatro de intervenção imediatista, seja ele o de um teatro de dimensão poética, recobrando, sob as formas estéticas, uma crítica do social. Se muito do teatro português contemporâneo vem ainda eivado de profunda dimensão eufemística ou elíptica – e por isso se afasta de uma possibilidade de adesão mais imediata dos públicos – tal característica ficar-se-á, em muito, a dever a uma situação histórico-social, de que a censura é um dos capítulos significativos.» (Vasques, 1998: 45).

4. Repertórios do sistema literário português

4.1. Centro(s) e margens

As práticas censórias marcaram quase cinco décadas do século XX português, mais concretamente de 1926 a 1974, tendo acompanhado a vida do próprio regime.⁷⁹ A este respeito gostaria de citar a intervenção de Miller Guerra, deputado da ala liberal, que, numa sessão da Assembleia Nacional, em Julho de 1971, a propósito da revisão da Lei da Imprensa, comenta da seguinte forma a actuação da censura:

Nós, Portugueses, estamos bem colocados para ajuizar a eficácia da censura. Com alguns períodos intermediários de liberdade, sofremos os seus rigores há perto de quatro séculos. Antigamente exercida em nome da pureza da fé e da conservação do sossego público, exerce-se modernamente em nome da unidade nacional e em nome da impreparação cívica do povo.

Sempre que lá fora se operavam mudanças culturais, cá dentro era motivo para fechar a entrada às novas formas de pensar e agir, apertando o sistema opressivo. O resultado traduziu-se nos atrasos culturais que se foram acumulando, impedindo a actualização das instituições e das mentalidades.

A censura evitou, decerto, as convulsões mais ou menos profundas por que outros povos passaram. Poupanos incómodos e conflitos, mas estas vantagens imediatas são desvantagens à distância, porque afectam as gerações vindouras, limitando-lhes o horizonte mental e isolando-as das grandes correntes da história. Fizeram-nos, e fazem-nos, muita falta os confrontos com modos diferentes de viver e considerar o mundo; a discussão nascida da heterogeneidade das ideias; a livre oposição às ideologias oficiais; a variedade das opiniões, das crenças e dos gostos. O que hoje se denomina pluralismo combateu-se como se fosse um adversário corruptor da paz pública, dos valores tradicionais, da unidade. Porém, a unidade verdadeira, sólida e incontestável, provém da diversidade de pensamento e de atitudes e não da monotonia das concordâncias. (*apud* Ferrão, 2005: 15).

⁷⁹ As fases de aplicação mais branda da censura correspondem, no fundo, aos momentos eleitorais em que era imperioso simular alguma abertura por parte do regime. Pretendia-se, desta forma, dar uma imagem, quer internamente, quer para o exterior, de tolerância governativa e de exercício democrático do poder. Para além disso, estes períodos de suposta liberalização funcionavam como uma espécie de “escape”, que foi permitindo libertar alguma tensão interna e fez perdurar o regime por mais algum tempo (cf. Rosas, 1994: 519).

Estas palavras, proferidas já em plena era marcelista, constituem, para o leitor actual, uma espécie de balanço do próprio regime e dos efeitos ruinosos da censura. A extensão do excerto justifica-se pelo facto de o seu autor não se ater a uma reflexão pontual sobre o contexto da época e considerar o “atraso” do país numa perspectiva mais global e sistémica, como a consequência (natural) de uma prática de atrofiamento cultural, encenada pelas várias máquinas censórias que se foram sucedendo no tempo. Não perdendo de vista o facto de se tratar de uma intervenção ao arpejo das orientações do regime, cabe, neste ponto, salientar a clarividência que denota em relação ao impacto (prospectivo e retrospectivo) da política proteccionista do Governo. Ciente da importância da profícua diferença do pensar, o deputado chama a atenção para o facto de o exercício da censura ter efeitos duradouros, o que remete para a noção da não circunscrição temporal, que caracteriza a dinâmica sistémica. Acresce a tudo isto o facto de a censura não ser propriamente uma inovação do Estado Novo, mas sim o restaurar de uma prática que condicionou períodos diversos da história nacional.

Poder-se-á depreender das palavras citadas que este fenómeno contribui para explicar a “posição periférica” de Portugal relativamente aos outros países da Europa. Ao invés de instigar o desenvolvimento da cultura portuguesa, o isolamento da nação concorreu, na opinião do autor, para criação de um estado de letargia, pouco propensa ao florescimento artístico e intelectual.

Não surpreende, por isso, que as manifestações culturais que marcaram a realidade cultural portuguesa do após-guerra se desenhassem à margem das orientações centrípetas do Estado e fossem claramente inspiradas em tendências estéticas em voga noutros países.

Carlos Reis chama, precisamente, a atenção para a tendencial dependência da literatura portuguesa em relação a outras literaturas estrangeiras, que lhe serviram, em variadíssimas épocas, e também durante o período do Estado Novo, de fonte de inspiração formal e temática. As suas observações são, no entanto, particularmente pertinentes uma vez que se centram, sobretudo, no Neo-Realismo português – o movimento literário que marca o contexto de chegada de uma parte substancial da obra de Ilse Losa enquanto tradutora:

[...] não constituindo uma ocorrência endógena ao sistema literário português, ele [o Neo-Realismo] alimenta-se sobretudo do exemplo e da doutrina de movimentos afins e precedentes, reiterando aquela que tem sido uma tendência característica da história cultural e literária portuguesa, em várias épocas: a forte atracção por modelos estrangeiros, uma atracção que corresponde a um impulso de internacionalização próprio das culturas que vivem a consciência aguda da sua condição periférica. É justamente essa condição periférica que se deseja compensar pela via da importação cultural, neste caso com predilecção pelo realismo socialista soviético, pelo chamado realismo nordestino brasileiro e mesmo por alguma da ficção norte-americana dos anos 20 e 30.

Trata-se, em todos os casos (mas sobretudo, como é evidente, no do realismo socialista), de acolher modelos literários de forte vocação ideológica, ou melhor, modelos literários construídos sobre o princípio de que à literatura cabe uma função de representação ideológica, abertamente assumida como tal [...]. (Reis, 2005: 14).

Tal como refere Carlos Reis, comum às «importação culturais» da era neo-realista é o pano de fundo ideológico que lhes subjaz, que reflecte a concepção de literatura como meio de intervenção política e social. Embora as letras portuguesas se socorram de cânones artístico-literários externos, com particular destaque para o realismo socialista, o que acentua o seu carácter exógeno, a motivação real para a importação deste modelo literário, fortemente interventivo e de inspiração marxista, é indubitavelmente interna e ditada pela necessidade de afrontar o regime.

O florescimento do Neo-Realismo português, indissociável da luta política, vai, como é evidente, colocar os seus representantes na mira do salazarismo. Assumindo-se como uma espécie de contrapoder, os escritores neo-realistas e, sobretudo, os modelos que defendem, dão azo a veementes críticas por parte das figuras do Estado. A título meramente exemplificativo, recordo as inflamadas palavras do historiador do regime João Ameal, que, na sessão da Assembleia de 17 de Dezembro de 1946, na sequência da criação do “Prémio Literário da Junta Central das Casas do Povo”, felicita o governo por esta iniciativa e pelos esforços envidados para promover a produção literária «genuinamente» nacional. Trata-se,

na opinião do orador, de uma estratégia importante para combater modelos «nefastos» que vão «contaminando» a sociedade portuguesa:⁸⁰

Torna-se, de facto, dever moral e nacional reagir contra uma literatura de ficção – e de triste ficção! – que nos últimos anos tem proliferado entre nós com abundância mais do que suspeita – a par de numerosas bibliotecas de divulgação pseudo-científica e de numerosíssimas traduções de obras estrangeiras portadoras das mais tristes e nefastas doutrinas. [...] Os votos que formulo [...] são de que os nossos escritores, nomeadamente os mais novos, se dediquem a revelar ao Mundo, em vez de esquemáticas e abstractas personagens do romance russo, para uso e abuso de uma propaganda antinacional, a clara imagem, em toda a verdade e perenidade, do homem português. (*apud* Ferrão: 158-159).

As obras neo-realistas e, acima de tudo, a inspiração transnacional e marxista dos seus autores colidem com a política cultural do Estado Novo e com a sua concepção ideológica. Cioso do património autóctone, o regime desenvolve um conceito de “pureza” e de “autenticidade” da cultura nacional que vai estar na base da implementação de uma política pouco propensa a contactos com o exterior.

Embora o Estado Novo tenha procurado, através da tentacular orquestração das instituições, impor o seu repertório cultural, sobretudo no que diz respeito à produção literária,⁸¹ este esforço ter-se-ia revelado, até certo ponto, inglório. Trata-se de um facto reconhecido não só por críticos e historiadores, várias décadas volvidas sobre o contexto estado-novista, mas também, já à altura, pelos

⁸⁰ Num artigo publicado na *Revista Colóquio / Letras*, em Novembro de 1976, numa fase já posterior à revolução de Abril, William P. Rogle traça um quadro panorâmico da literatura russa em Portugal. Numa apreciação necessariamente breve da divulgação dos autores russos em Portugal, da qual sobressai a noção do conhecimento insuficiente da literatura russa, regra geral mediado pelas traduções francesas, o autor assinala sobretudo as décadas de 30 e de 40 como a época mais profícua neste campo: «Turguev, Gogol, Lermontov, embora conhecidos em versões estrangeiras, nunca lograram aqui a popularidade de que desfrutam em quase todos os outros países europeus. Só nas décadas de 30 e 40 os seus livros começaram a aparecer de modo significativo. É certo que o público actual está familiarizado com eles, mas impressiona a escassez, nas bibliotecas públicas, de títulos destes grandes nomes.» (cf. Rogle, 1976: 56).

⁸¹ As décadas de 30 e 40, marcadas pela actuação de António Ferro (1933-1949) e pela implementação da sua “Política do Espírito”, teriam, ainda assim, conhecido momentos de fulguração no campo das chamadas artes visuais ou artes plásticas. Ciente do valor estratégico da arte e do seu papel no enquadramento e mobilização das massas, António Ferro, responsável do SPN, faz uma clara aposta no apoio e promoção dos artistas de vanguarda tendo, de um modo geral, conseguido cativar a geração dos jovens «modernos», preterindo o academismo de vultos mais consagrados (cf. Ramos do Ó, 1994: 422ss).

representantes do regime.⁸² A própria existência do movimento neo-realista, com os seus contornos de contestação ao poder, atesta, em certa medida, a falência da planificação cultural do regime,⁸³ sobretudo, no domínio da literatura.

De inspiração internacional e decalcado nos modelos do realismo socialista e do realismo nordestino brasileiro, o Neo-Realismo português patenteia uma componente ideológica de carácter marxista e uma clara vocação de intervenção social.⁸⁴ O Neo-Realismo surge, pois, em ruptura com a *Presença* –⁸⁵ o movimento literário que o antecedeu – e apresenta-se como alternativa na oposição ao poder. A convicção generalizada do esgotamento do repertório presencista, marcado por um pendor intimista e esteticizante, aliada à consciência dos imperativos político-ideológicos e a uma espécie de sentimento geracional, contribui para conferir coesão ao movimento. Os jornais e revistas que lhe estão

⁸² Dez anos volvidos sobre a implementação de uma política de atribuição de distinções e de incentivos à criação artística, António Ferro admite que os escritores da época detinham outros meios de afirmação que não os prémios literários. Esta atitude de indiferença face aos patrocínios estatais é considerada por este dirigente como «desdenhosa» e mesmo «arrogante» (cf. Ramos do Ó, 1999: 129). Também Marcelo Caetano, em 1956, aquando das comemorações dos “Trinta anos de Cultura Portuguesa”, lamenta o facto de o Estado Novo não ter conseguido aliciar os homens de letras (cf. Ramos do Ó, 1994: 414; 1999: 129).

⁸³ O sucesso da implementação de um repertório é passível de ser aferido pelo grau de aceitação e pelo tipo de reacções que provoca: «A partial success, or failure, means that some – or even major – bulks of the made repertoire(s) fail to be accepted and implemented by the targeted group. Among the crucial factors that determine the rate of the success in the targeted group I would like to point out cultural resistance, both passive and active.» (Even-Zohar, 2002: 48).

⁸⁴ Eugénio Lisboa faz uma sùmula do cadinho político-ideológico e cultural que esteve na base do Neo-Realismo português. Assim, para além dos acontecimentos que marcavam a cena política internacional, destaca ainda a influência das literaturas norte-americana, mais concretamente de escritores como Steinbeck, Caldwell, Fast, Faulkner, dos Passos, e brasileira, onde sobressaíam os nomes de Jorge Amado, Graciliano Ramos ou José Lins do Rego, bem como a atracção exercida por autores próximos do marxismo (e.g. Politzer, Lefebvre, Plekhanov, Friedmann). A esta inspiração exógena associa ainda um certo cansaço das explorações temáticas da literatura presencista (cf. Lisboa, 1980: 94-95).

⁸⁵ Os escritores que gravitam em torno da revista coimbrã *Presença* defendem a cisão entre ideologia e arte e, por isso mesmo, afastam-se das questões sociopolíticas nacionais e internacionais, numa época tão conturbada como foram os anos 30 e 40 com a Guerra Civil de Espanha, a ascensão dos regimes ditatoriais de direita e a eclosão da Segunda Guerra Mundial. O diferendo que opõe os escritores da *Presença* à geração neo-realista está, aliás, exemplarmente representado na acalorada troca de ideias entre José Régio e Álvaro Cunhal publicada, em 1939, na revista *Seara Nova* e posteriormente em *Sol Nascente*. Os reparos do escritor presencista ao bom acolhimento que o romance nordestino parecia ter nos meios do Neo-Realismo teriam sido o pretexto imediato da contenda. A contestação desta importação cultural, e sobretudo do lugar central que à altura esta ocupava no sistema literário português, dá efectivamente o mote à discussão sobre o que deveriam ser as prioridades da literatura. O esteticismo e intimismo defendidos por Régio são veementemente refutados por Cunhal, que rotula esta posição como «umbiguismo» – termo que passará a figurar como sinónimo do pendor introspectivo da *Presença*. Ao contrário do repertório presencista, mais assumidamente individualista e paladino do artista na sua torre de marfim, o que também não agradava ao regime, mais interessado num registo epopeico, gregário e nacionalista, o Neo-Realismo concebe o sujeito integrado num colectivo, valoriza a luta pelo bem-estar material e atribui ao escritor a missão de combater pela justiça social (cf. Torres, 1977a: 52ss; Amaro, 1995: 432ss).

associados, e.g. *O Diabo*,⁸⁶ *Sol Nascente*, *Vértice*,⁸⁷ têm também um importante papel na afirmação da identidade do movimento e na acreditação do seu programa.⁸⁸

Independentemente destes aspectos, o Neo-Realismo português não deixa de patentear fragilidades, nomeadamente, ao nível dos princípios teórico-programáticos, o que contribuiu para minar a sua integridade enquanto movimento artístico. Segundo Carlos Reis, o facto de as manifestações neo-realistas se terem afirmado por oposição à *Presença* teria justificado certos excessos e a defesa de posições programáticas extremadas, próprias de grupos que tentam implementar o seu repertório em competição com outras tendências vigentes. Acresce que, e ainda na óptica deste estudioso, à altura do nascimento do Neo-Realismo, não estavam ainda muito divulgados conceitos e pressupostos teórico-metodológicos, em grande parte desenvolvidos pelos formalistas russos, que haviam de se revelar

⁸⁶ Em Dezembro de 1940 é publicado n' *O Diabo*, o texto de Anna Seghers «O papel do escritor no mundo», com base no ensaio «Und jetzt muß man arbeiten» (1938), traduzido e adaptado por Maria Dulce Moreira. Trata-se de um artigo de carácter programático, publicado em Outubro de 1938, na revista *Das Wort*, no qual se apela à acção dos escritores nos vários contextos nacionais e se faz a apologia da sua missão educativa, uma vez que lhes compete incutir nas camadas mais jovens a coragem de lutar pela verdade (cf. Seghers, 1940: 4).

⁸⁷ As revistas literárias, o seu percurso e a posição dentro do polissistema cultural fornecem elementos relevantes para a própria historiografia dos movimentos artísticos. Dão-nos, por exemplo, indicações do rumo evolutivo das correntes que representam e mesmo das facções e clivagens que se aí desenham. António Rafael Amaro, que se debruça muito concretamente sobre o papel da revista *Seara Nova* no contexto do Estado Novo, resume de forma precisa e consistente a orgânica desse sistema literário: «Importa [...] deixar claro que a polémica entre presencistas e neo-realistas mostrou à evidência que o lugar ocupado pela *Seara Nova* – enquanto espaço cultural de esquerda mais combativo e que acabava por polarizar o interesse das camadas intelectuais mais jovens – estava a deslocar-se, muito por culpa do novo humanismo protagonizado pelo movimento neo-realista, para outros centros e outros espaços ideológicos. Agora quem polariza e define as linhas mestras da vida cultural e ideológica na oposição ao Estado Novo já não é a *Seara Nova*. Mas sim as publicações ligadas ao neo-realismo, como são os casos de *O Diabo* e *Sol Nascente*. São agora estas publicações, e posteriormente a revista *Vértice* (1942), que conduzem as polémicas e são elas que elegem o movimento da *Presença* como refúgio das “consciências decadentes”. É daqui que agora se anunciam os novos tempos e o “tempo novo”.» (Amaro, 1995: 436). Nos anos 40 assistir-se-ia à proibição, pela censura, das revistas *O Diabo*, *Sol Nascente* e ainda à inviabilização do semanário *O Sol* (cf. Azevedo, 1999: 94ss).

⁸⁸ Os autores de produtos culturais que actuam inseridos numa qualquer estrutura colectiva ou instituição têm, à partida, mais probabilidades de serem bem sucedidos do que aqueles que agem isoladamente. A filiação institucional do produtor funciona como um factor de aceitação dos seus produtos no mercado. Trata-se de uma estratégia facilitadora da introdução de inovações no repertório ou inclusivamente de novos repertórios: «Individual producers normally have no particular impact on a culture in the sense that their regular actions do not lead to change, i.e., modifications of a culture repertoire. [...] On the other hand, there are individuals who become engaged in innovative production, and who, sometimes as part of an organized group of similar producers, are accepted, either in an established way, or *ad hoc*, as actual or potential providers of stock. The group-like activity of such producers, certainly the overt, but also the more subtle types, constitutes some sort of “industry” whose products are more forcefully competing on the market than those unmarked products of casual producers.» (Even-Zohar, 1997a: 30-31).

fundamentais para o desenvolvimento dos estudos da literatura e da linguística. O acesso a esse instrumental teórico teria, por certo, permitido, uma reflexão mais consistente sobre os fundamentos estético-formais e programáticos do Neo-Realismo. Sublinhe-se, na sequência do que foi exposto, o papel castrador do aparelho censório, que, ao mesmo tempo que privava a intelectualidade portuguesa de um conhecimento mais profundo dos avanços dos estudos literários noutros países, impedia, a nível interno, a sua discussão entre escritores e críticos. A apertada vigilância da vida cultural portuguesa explica a ausência de um debate consistente em torno das premissas teóricas do Neo-Realismo – ideologicamente oposto às orientações do regime. Os contributos dos cultores do movimento são, regra geral, parcelares e destituídos de uma visão de conjunto – uma consequência inevitável da falta de um espaço de debate livre (cf. Reis, 1983: 222-223).

Em termos muito gerais, e apesar das divergências internas, poder-se-á afirmar que o Neo-Realismo português, nas suas concretizações mais ortodoxas, privilegia o conteúdo e elege a narrativa (romances e contos) como o modo literário mais adequado à expressão dos seus princípios programáticos (cf. Reis, 1983: 348-353). Na chamada geografia do Neo-Realismo têm um papel central as personagens vítimas de opressão e os espaços que dão expressão tópica a esses conflitos (*e.g.* cenários rurais de latifúndios ribatejanos ou do Alentejo). A intriga centra-se muitas vezes em problemas sociais ou lutas interclassistas e concorre para incutir sentimentos de indignação e revolta face à exploração subjugadora do homem (cf. Reis, 2005:18).

Embora o Neo-Realismo português constitua, em certa medida, um movimento literário claramente definido e definível do ponto de vista periodológico e programático (para o que muito contribuíram os acontecimentos históricos que balizaram a sua cronologia e orientaram os seus ideários), tal não invalida, como foi sublinhado, que se adivinham na sua orgânica interna algumas clivagens – como é, aliás, apanágio da lógica sistémica. Efectivamente, e sem pretender dissecar a tessitura do contexto neo-realista, mas sobretudo com o intuito de sublinhar o carácter falacioso da sua unicidade, cabe referir que, para além da vertente ortodoxa, em que são mais evidentes a vocação documental, o militantismo e a faceta anti-esteticista, desenha-se igualmente dentro do

movimento, ainda que sem contrariar os seus pressupostos fundamentais, uma tendência assumidamente mais atenta às potencialidades artísticas da palavra. Nomes como Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes e Manuel Tiago (pseudónimo de Álvaro Cunhal) estão associados a essa primeira orientação, enquanto Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, Fernando Namora ou Manuel da Fonseca defendem a segunda (cf. Reis, 2005: 16-18).

Nos anos 50 eram já indisfarçáveis os atritos que faziam adivinhar um momento de superação interna do movimento. Em 1952, nas páginas da revista *Vértice*, João José Cochofel envolve-se em acesa polémica com António José Saraiva, pondo em causa a inflexibilidade dogmática deste último. Trata-se, no fundo, de um novo momento de inflexão sistémica ou da encenação de um novo diferendo. (O duelo anterior teve em Régio e Cunhal os principais protagonistas e na revista *Seara Nova* o espaço de actuação, cf. Reis, 2005: 18-19).

Naquilo que pode ser entendido como uma realização flexível do repertório (cf. Toury, 2001: 21), o Neo-Realismo apercebe-se da saturação dos conteúdos ideológicos. Alguns dos seus cultores enveredam por um aprofundamento psicologista, por um desinvestimento nos conflitos económico-sociais e pela contemplação de dramas pessoais e intimistas. Não é alheia a este processo a aceitação que o existencialismo⁸⁹ e a fenomenologia tinham além-fronteiras (cf. Reis, 1990: 226).

Numa perspectiva sincrónica de salutar heterogeneidade sistémica, ou mesmo de propensão evolutiva, o Neo-Realismo português reage às alterações conjunturais. Não será, por isso, de estranhar que esta geração de escritores militantes acuse o desgaste da longevidade e tenacidade do salazarismo e a

⁸⁹ O existencialismo foi efectivamente uma tendência marcante na ficção portuguesa, sobretudo nos anos que mediam entre o final dos anos 40 e os finais da década seguinte, estando relacionado, por um lado, com a questionação de valores que se seguiu à Segunda Guerra Mundial e que não deixou de se fazer sentir em Portugal, e, por outro, com a aceitação entre os escritores portugueses de autores que se situam na esteira desta tendência *e.g.* André Malraux (1901-1976), Jean-Paul Sartre (1905-1980), Albert Camus (1913-1980) (cf. Machado, 1996: 520). Maria António Ferreira Hörster, a propósito da recepção portuguesa de Rilke no pós-guerra, refere a crescente aceitação do pensamento existencialista em Portugal como um factor adjuvante no bom acolhimento do poeta alemão. A comprovar a progressiva adesão a esta tendência, a autora enumera várias publicações que, à altura, contribuíram para a divulgação do pensamento existencialista *e.g.* *Filosofia existencial*, de Otto Friedrich Bollnow (1946) e artigos sobre Gabriel Marcel, que visitou Portugal em 1948 (cf. Hörster, 2001: 188ss). Maria Manuela Delille, num estudo sobre a recepção portuguesa de Kafka, refere a associação que críticos, como Casais Monteiro e João Gaspar Simões, estabelecem entre a obra kafkiana e a literatura existencialista francesa, salientando as afinidades entre o escritor checo e Jean-Paul Sartre ou Albert Camus (cf. Delille, 1990: 252ss).

desilusão pelo facto de o regime ter sobrevivido à vitória dos Aliados. Acresce a tudo isto a crise identitária que se instala no seio do próprio partido comunista na sequência do *XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética* (1956), das revelações sobre o estalinismo e da revolta da Hungria, em Outubro de 1956 (cf. Reis, 2005: 28).

É neste contexto, de exaustão interna e de crise dos modelos ideológicos importados, que se vai acentuando a fase de desagregação do Neo-Realismo. Concorre também nesse sentido a consciencialização, por parte dos cultores do movimento, do fracasso (relativo) do seu projecto primacial – fazer chegar a sua mensagem às massas trabalhadoras –, até certo ponto devido aos elevados índices de analfabetismo sobretudo entre as classes mais desfavorecidas (cf. Reis, 2005: 28-29).

A intenção neo-realista de levar a literatura às massas e a falência da consecução desse ideal fazem do movimento um alvo fácil das críticas daqueles que refutam o militantismo da arte. É o caso dos surrealistas que, tal como refere Alexandre O’Neill,⁹⁰ se recusam a «tolerar a chateza de uma literatura e de uma arte manifestamente falhada nos seus generosos (passe o adjectivo) objectivos». (*apud* Oliveira, 2007: 59).

Não serão tanto as divergências ideológicas,⁹¹ mas sobretudo o entendimento diferente da arte que vai estar na base da afirmação dos movimentos de vanguarda⁹² nos quais se inclui o Surrealismo.⁹³ A implantação tardia do

⁹⁰ Trata-se de afirmações feitas no artigo intitulado «Il marchio del surrealismo», que surge em *Quaderni Portoghesi*, em 1978 – data em que se assinalam trinta anos sobre o aparecimento do Surrealismo em Portugal (cf. Oliveira, 2007: 59).

⁹¹ Muitos dos cultores do Surrealismo provinham das fileiras neo-realistas mais ou menos ortodoxas. À semelhança dos neo-realistas, opunham-se ao regime, gravitando em torno do partido comunista ou mesmo fazendo parte deste. Não se reviam, no entanto, nos princípios estéticos do movimento. Tal como afirma Alexandre O’Neill, em carta dirigida a Mário Cesariny: «[...] Não acredito no nacionalismo literário (e por isso nego o valor tanto ao neo-realismo como ao SPN [Secretariado de Propaganda Nacional] como ao Realismo Socialista, sabendo, embora, que há boas intenções em dois deles (de boas intenções está o inferno ...).» (*apud* Oliveira, 2007: 63).

⁹² Trata-se efectivamente de um período que se revelou propenso à diversidade criativa. Os artistas de diferentes sensibilidades estéticas reuniam-se em tertúlias ou agrupavam-se em publicações periódicas (muitas com existências perfeitamente fugazes). O grupo da *Árvore*, da *Poesia 61* ou da *Poesia Experimental* são comprovativos disso mesmo. A propósito desta questão leiam-se os textos de E. M. Castro, *As vanguardas da poesia portuguesa do séc. XX* (1980), e, de Clara Crabbé Rocha, «Os novos caminhos da literatura» (1990). Refira-se, ainda que de forma breve, que Ilse Losa faz algumas incursões no domínio do discurso lírico, tendo publicado vários poemas em revistas como a *Vértice* e a *Árvore*. Em 1951 publica *Grades Brancas* – obra de prosa poética que constitui o nono volume do Cancioneiro Geral.

movimento em Portugal, em finais dos anos 40, fica a dever-se não só à prevalência do debate entre neo-realistas e presencistas, mas também e, indubitavelmente, ao isolamento a que o país esteve sujeito durante décadas. O clima censório imposto pelo regime e o policiamento das actividades surrealistas revelar-se-iam, mais tarde, determinantes no desgaste do movimento que tinha no automatismo, espontaneidade e liberdade criadora os seus fundamentos programáticos (cf. Marinho, 1996: 563-564).

Tal como refere E. M. de Melo e Castro, o Surrealismo, que operava em moldes tertulianos, teve uma existência «fantasmagórica» no espaço literário nacional, funcionando como elemento de desarticulação do «bipolarismo» existente entre a neutralidade presencista e o militantismo dos neo-realistas, não se coibindo de denunciar, de forma sarcástica, a pequenez da realidade portuguesa (cf. Castro, 1980: 66). Os principais pressupostos estético-formais que traduziam a urgência da inovação textual baseavam-se na valorização do inusitado, na força imaginativa, na exploração estética dos elementos oníricos e simbólicos (cf. Castro, 1980: 66 ss; Reis, 1990: 237). Independentemente do suporte artístico, quer se tratasse de poesia, escultura ou pintura, o Surrealismo português patenteava uma atitude de denúncia da situação que se vivia na sociedade portuguesa. As reacções à primeira exposição surrealista (1949), quer por parte do público (curioso, mas ao mesmo tempo aturdido com as formas de expressão desta nova arte), quer do

Trata-se, no entanto, de publicações esporádicas e pouco consistentes que de forma alguma permitem que associemos o nome de Ilse Losa a este tipo de expressão literária.

⁹³ Trata-se de um movimento que surge em França, em meados dos anos 20, que tem em André Breton um dos principais mentores e encontra no inconsciente, no onírico e no esoterismo as suas fontes de inspiração. O seu aparecimento em Portugal acontece em finais dos anos 40, mais concretamente em 1947, data da fundação do “Grupo Surrealista de Lisboa” (GSL), numa época em que o surrealismo francês, apesar de não constituir propriamente uma novidade artística, continuava bastante activo. A Exposição Internacional do Surrealismo, realizada em Paris nesse mesmo ano, é prova irrefutável do dinamismo do movimento. A implantação do Surrealismo em Portugal está associada ao nome de António Pedro, que havia, na década de 30, privado em Paris com o grupo de Duchamp e Miró (1935) e mais tarde, em 1936, altura em que trabalhava como correspondente da BBC, com os surrealistas ingleses. Em 1948 Mário Cesariny afasta-se do núcleo inicial, constituído por José-Augusto França, Alexandre O’Neill, Marcelino Vespeira entre outros – uma cisão que vai estar na origem da fundação do “Grupo Surrealista Dissidente”. Fazem parte deste segundo grupo, que pugna pela autenticidade dos princípios inaugurais do Surrealismo, Cruzeiro Seixas, Carlos Eurico da Costa e Mário Henrique Leiria (cf. Marinho, 1996: 563ss; Reis, 2005: 135ss; Oliveira, 2007: 57ss).

regime são bem elucidativas do impacto que o movimento teve na sociedade da época.⁹⁴

Numa apreciação muito geral da literatura portuguesa das décadas do pós-guerra, cabe referir que se vão dinamizando e sucedendo, à margem do poder dominante, os repertórios alternativos (não ratificados pelas instâncias oficiais) –, por isso mesmo, facilmente confundíveis com a própria oposição ao regime. Assim, enquanto se verifica por parte do Estado Novo um investimento em modelos da literatura nacional, referências já clássicas e canonizadas pelo sistema, as tendências artísticas que se afirmam exteriormente a estas orientações promovem, regra geral, modelos importados e inspirados na realidade coeva. Ao passo que o Estado Novo via no repertório uma forma de garantir o quietismo sistémico, gerar consensos e garantir a estabilidade (que neste caso facilmente resvala para a estagnação), estes movimentos pretendiam introduzir a inovação e promover a mudança – uma atitude que é reveladora da efervescência cultural que, apesar de tudo, caracterizou a época.

4.2. Produtores e produtos

A história da literatura do período do pós-guerra não se reduz a uma sequenciação, mais ou menos linear ou sobreposta, de correntes artísticas, ou repertórios, mas também (e sobretudo) dos seus agentes, *i.e.*, dos autores que lhes deram vida e expressão. Cabe, por isso, neste ponto reflectir sobre os escritores, enquanto “produtores culturais”, e sobre as suas criações (“produtos culturais”), bem como sobre os respectivos papéis no sistema literário da época. Trata-se, no fundo, não tanto de atribuir uma fidelização taxonómica aos vários escritores, mas sim de considerar se a sua actuação se processou no sentido da consolidação dos movimentos em que se inseriam ou se, pelo contrário, a sua produção literária foi

⁹⁴ Maria Antónia Oliveira, autora de uma biografia de Alexandre O'Neill, faz alusão a este evento e recorda as palavras de José-Augusto França em que este se refere às reacções de escárnio dos visitantes e aos comentários negativos da crítica como sendo naturais num contexto dominado pelo academismo da SNBA [Sociedade Nacional de Belas Artes] e pelo «modernismo» do SNI (cf. Oliveira, 2007: 79-80).

essencialmente inovadora, tendo por isso um estatuto “modelar” (cf. Even-Zohar, 1997a: 30).

Nesta perspectiva, nos anos 50 assiste-se ao aparecimento de romances que representam marcos na narrativa contemporânea. *Uma Abelha na Chuva*, romance de Carlos de Oliveira, publicado em 1953, e *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, obra editada no ano seguinte, constituem sinais de um afastamento em relação aos padrões formais e ideológicos neo-realistas. O carácter inovador da narrativa de Agustina é, aliás, sublinhado por críticos como Eduardo Lourenço, que a esta se refere como uma obra que assinala «o começo de um processo» e «de uma óptica romanesca nova» (cf. Reis, 2005: 236).

Paralelamente ao desenhar de novas tendências, deparamo-nos com linhas literárias de inspiração realista que remontam ao século XIX e perduram até à era do Neo-Realismo ou mesmo além desta. Aquilino Ribeiro, autor de romances como *A Casa Grande de Romarigães* (1957) e *Quando os Lobos Uivam* (1958),⁹⁵ e Ferreira de Castro, autor de *A Missão* (1954), contam-se entre os escritores que se afirmaram numa fase anterior ao Neo-Realismo, mas que deram à estampa obras que marcaram os anos 50. Trata-se de narrativas de feição realista, crónicas da vida social eivadas de incursões psicologistas, em que o retratar dos cenários e dos costumes desempenha um papel fundamental. Nomes como Joaquim Paço d’Arcos, João de Araújo Correia, Tomaz de Figueiredo, Branquinho da Fonseca ou Maria Archer inserem-se na referida tendência (cf. Reis, 2005: 236-238).

Para além destes autores, destaca-se um outro núcleo de vultos anteriores ao Neo-Realismo, mas que fazem uma evolução pautada pela articulação dos traços da estética presencista com a tematização dos problemas sociais. É o caso de José Régio, Vitorino Nemésio, Marmelo e Silva ou Rodrigues Miguéis – este último marcado pela experiência do exílio, tematizando, por isso, questões adstritas a este

⁹⁵ A obra, publicada num momento de agitação da sociedade portuguesa, em virtude da campanha presidencial do General Humberto Delgado, retrata de forma emblemática aspectos do regime salazarista, razão pela qual foi objecto de um processo censório. Atendendo ao mérito literário do seu autor e também com o intuito de não acirrar ainda mais os ânimos já de si exaltados da oposição, o Governo recuou no seu propósito de processar criminalmente Aquilino Ribeiro, optando por, de alguma forma, minimizar o impacto do romance. A 9 de Fevereiro de 1959 é decidida a proibição de reedições da obra e a apreensão dos exemplares ainda em circulação. Para além disso, é expressamente proibida a publicação na imprensa de quaisquer críticas ou menções ao romance (cf. Azevedo, 1997: 95-97).

tipo de literatura, como, por exemplo, a nostalgia do mundo perdido da infância, os sentimentos dicotômicos em relação à pátria e ao regresso (cf. Reis, 2005: 238).

Nesta panorâmica geral dos autores e tendências que marcaram a literatura portuguesa do pós-guerra no campo da narrativa, cabe fazer uma referência especial a Vergílio Ferreira – um escritor que, tendo participado na implantação do Neo-Realismo e comungado dos pressupostos ideológicos de oposição ao salazarismo, desenha, a partir dos anos 50, um percurso autónomo no sentido da superação da ortodoxia neo-realista, mostrando-se permeável a influências filosóficas e literárias como o existencialismo e a fenomenologia ou o *novo romance*.⁹⁶

Fernando Namora é outro dos autores, essenciais na consolidação do Neo-Realismo, que se mostra mais tarde receptivo à escrita de teor psicologista e existencialista, como o demonstra o romance *Domingo à Tarde* (1961) (cf. Rocha, 1990: 270).

Refira-se, no entanto, que coexiste com a tendência acima mencionada, e que marca nos anos 50 uma espécie de viragem na literatura neo-realista, uma linha de escritores, de onde se destacam nomes como José Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues e, mais tarde, Augusto Abelaira, que enveredam não propriamente por uma ruptura com os pressupostos do movimento, mas sim pelo alargamento das áreas temáticas até então exploradas – o que se traduz numa reflexão crítica sobre a natureza e eficácia das referências marxistas no âmbito do Neo-Realismo. O romance de Augusto Abelaira *A Cidade das Flores* (1959)⁹⁷ constitui precisamente um bom exemplo deste impulso renovador no sentido de um “novo humanismo” (cf. Rocha, 1990: 268).

Cabe neste ponto fazer uma breve referência à produção narrativa assinada por escritoras portuguesas. Assim, se Agustina Bessa-Luís, já mencionada

⁹⁶ O romance *Aparição*, publicado em 1959, é comumente apontado como um marco de transição, no conjunto da obra do autor, entre uma escrita com preocupações sociais e outra que tematiza questões do foro existencial. Trata-se de uma narrativa que, ainda que percorrida pelo absurdo da morte, revela uma inquestionável crença na essência do homem e na possibilidade da criação do “homem novo” (cf. Rocha, 1990: 267-268). Enveredando por uma produção literária, particularmente profícua na década de 60, que cruza o discurso ficcional com o ensaio, Vergílio Ferreira questiona o romance, enquanto género estruturalmente coeso, e considera as suas criações como «romance-problema» (cf. Reis, 2005: 241).

⁹⁷ Trata-se de uma narrativa que atesta a modernidade da escrita do autor, na medida em que se accionam estratégias de manipulação discursiva, tais como a fragmentação compositiva, a pluralidade e alternância da perspectiva narrativa, que serão exploradas em obras posteriores (cf. Rocha, 1990: 268).

anteriormente, ocupa neste contexto um lugar de destaque, outros nomes existem que contribuíram para enriquecer as letras portuguesas no feminino. Refiro-me a Maria Archer, Maria da Graça Freire, Judite Navarro, Luísa Dacosta ou Irene Lisboa. Em relação a esta última refira-se que a sua vasta obra, em que a ficção se entrecruza e funde com o intimismo do testemunho pessoal, o estilo fragmentário adoptado não penaliza a coerência das narrativas. Do ponto de vista temático, o empenhamento social e a solidarização com os mais desfavorecidos, na esteira das preocupações neo-realistas, alia-se a uma componente pedagógica que concretiza, em última análise, a vocação educativa da escrita. (Refira-se que Irene Lisboa se dedicou igualmente à escrita infanto-juvenil.)

A par destas autoras, e numa atitude de clara renovação da vida cultural portuguesa das décadas de 50 a 70, deparamo-nos com nomes como Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno⁹⁸ ou Maria Judite Carvalho e Fernanda Botelho. Trata-se de nomes que, de uma maneira geral, associamos ao retrato social perspectivado no feminino e não raro marcado pela denúncia da situação da mulher – um enfoque temático, à altura, ética e politicamente incómodo. Note-se, no entanto, que a renovação que estas autoras protagonizam não se situa apenas ao nível dos conteúdos, mas também no plano estético-formal. Maria Velho da Costa assina, já na década de 60, obras como *Maina Mendes* (1966), que se caracteriza pela fuga ao cânones tradicionais do romance, tal como Maria Gabriela Llansol, que envereda por uma escrita narrativa singular e fragmentária de que *Os Pregos na Erva* (1962) constitui um bom exemplo (cf. Reis, 2005: 243-244).

⁹⁸ As três autoras estiveram envolvidas num dos mais conturbados episódios da cultura portuguesa anterior à Revolução de Abril. A obra *Novas Cartas Portuguesas*, inspirada na vida de Mariana Alcoforado, mas permeada de reflexões sobre a condição feminina e a emancipação da mulher, é proibida em Maio de 1972, por ser considerada atentatória da moral e dos bons costumes. As autoras vêem ser-lhes instaurado um processo-crime, que apenas se resolverá depois de 1974 com a absolvição das visadas (cf. Azevedo, 1997: 121).

Os anos 60 marcam efectivamente a superação do Neo-Realismo – ⁹⁹ um processo, em certa medida, associado ao desgaste do próprio regime – não apenas no sentido do esgotamento das suas fórmulas e da saturação dos seus pressupostos, mas também pela crescente receptividade a outras propostas vindas do exterior, de que o *novo romance* é um bom exemplo. A década de 60 é marcada por uma reflexão sobre o romance enquanto género literário e sobre as componentes narrativas, nomeadamente a caracterização das personagens, que perdem a nitidez, e a categoria tempo, na qual é particularmente visível a aposta na dispersão discursiva (cf. Reis, 2005: 246).

Estas alterações estético-conceptuais não podem, no entanto, ser apartadas do seu enquadramento contextual. Verifica-se nas décadas que se seguem à Segunda Guerra Mundial uma espécie de dicotomia entre a constatação dos aspectos negativos do mundo e a confiança no poder transfigurador da arte¹⁰⁰. A produção literária deste período reflecte precisamente esta tensão entre a percepção da realidade e a projecção da utopia ou entre a «disforia do vivido» e «a euforia do imaginado», para fazer uso das palavras de Clara Crabbé Rocha (cf. Rocha, 1990: 261).

⁹⁹ Alves Redol, um dos representantes máximos do Neo-Realismo e autor do romance inaugural *Gaibéus* (1939), publica, na década de 60 (morreria em 1969), as suas últimas obras, *O Cavalo Espantado* (1960), *Barranco de Cegos* (1962), *Histórias Afluente*s (1963). Para além deste percurso biobibliográfico, em certa medida, paralelo ao do Neo-Realismo, as declarações que, ao longo dos tempos, profere a propósito do romance *Gaibéus* (ou inclusivamente com que prefacia a obra) são bem elucidativas da evolução das suas posições teóricas. Assim, enquanto em 1939, na epígrafe ao romance, nega a sua condição de «obra de arte», considerando-o «um documentário humano fixado do Alentejo», a 31 de Janeiro de 1958, em entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*, admite que a dimensão social de *Gaibéus* e *Fanga* é valorizada, em detrimento dos aspectos psicológicos e intimistas, por «uma necessidade polémica» de contestação da «arte pela arte». Esta ideia é mais tarde reiterada e desenvolvida no prefácio à 6ª edição do romance *Gaibéus* – texto em que admite a ausência de um «aprofundamento dialéctico» da realidade e das suas contradições, bem como de uma obsessão com o conteúdo em nome da «urgência» de tornar a cultura extensiva às grandes massas que dela careciam. (*apud* Torres, 1977a: 12ss).

¹⁰⁰ As décadas de 50 e 60, marcadas pela tensão da Guerra Fria e da ameaça nuclear, bem como pela Revolução Chinesa e o conflito da Argélia, são dominadas por uma forte consciência de «cataclismo civilizacional». É neste contexto que se afirma uma espécie de «novo humanismo», baseado na crença no valor individual, na defesa incondicional da fraternidade e igualdade dos homens e sobretudo da paz como valor supremo da humanidade (cf. Rocha, 1990: 260).

5. Conclusões

É a concepção dos sistemas culturais, literários e, dentro destes, da literatura traduzida como realidades abertas a outros sistemas que permite entender a ligação entre factores de natureza diversa (*e.g.* política, ideológica, económica) e descortinar relações de mútua implicação na orgânica sistémica. (E, ainda que em moldes muito sucintos, cumpre neste ponto sublinhar a importância de uma abordagem sistémica dos processos de tradução).

A reflexão sobre estes fenómenos no contexto do Estado Novo revela-nos uma estrutura ditatorial pouco tolerante em relação a importações culturais conotadas com países comunistas. Já a literatura francesa, inglesa ou norte-americana era bastante divulgada nos anos 40 e 50 (cf. Delille, 1990: 248ss).

As orientações de controlo estatal, dirigidas aos autores que se revelassem contrários às orientações do regime, reflectiam-se não só em medidas legislativas, mas também na organização das próprias instituições. A censura foi de facto, na era de Salazar e Caetano, a face visível dessa actuação governamental, afectando, directa ou indirectamente, o sistema cultural, quer ao nível da produção, quer do consumo.

É pois o cenário de um país fortemente vigiado pelo Estado que Ilse Losa, refugiada judia-alemã, irá encontrar quando chega a Portugal fugida aos horrores do nazismo em meados dos anos 30 e será com essa realidade que terá de se confrontar ao longo das várias décadas em que brinda os leitores portugueses com a sua escrita.

Faz, por isso, todo o sentido, de posse destes dados, reflectir sobre o papel de Ilse Losa no contexto cultural português, sobretudo, atendendo ao facto de se tratar de uma mulher com convicções de esquerda e oriunda da Alemanha – um país com um estatuto cultural de prestígio no panorama internacional.

PARTE II

Ilse Losa e o seu papel como mediadora cultural no Portugal do após-guerra

1. Ilse Losa – um percurso de vida intercultural

1.1. Alguns dados biográficos

Ilse Lieblich nasceu em Buer, uma povoação situada na província alemã da Baixa Saxónia, a 20 de Março de 1913 e morreu no Porto a 6 de Janeiro de 2006 – um percurso de vida quase paralelo à história do século que findou.

Oriunda de uma família de judeus, Ilse Lieblich é criada na pequena aldeia com os avós paternos. Só mais tarde, com seis anos de idade, vai viver com os pais, à altura a residir em Melle. Os tempos da primeira infância, separada do núcleo familiar mais restrito, teriam um peso marcante no seu universo de referências, vindo a inspirar-lhe muitas das suas obras de ficção.

Em 1928 a família muda-se para Hildesheim – um centro maior que, na opinião de Hedwig Lieblich, poderia abrir outros horizontes aos filhos.

Mais tarde, na sequência da morte do pai, Ilse vê-se obrigada a interromper os estudos liceais em Osnabrück e, em 1930, parte para a Inglaterra onde trabalha como *au-pair* durante um ano. Quando regressa oferece-se como voluntária numa clínica de Hanôver. Presencia, então, as manifestações comemorativas da subida de Hitler ao poder e é neste clima de animosidade anti-semita que é despedida. Parte, por isso, para Berlim, onde, por intermédio de conhecidos da família, consegue arranjar emprego numa empresa seguradora. A vida na grande cidade frustra as

suas expectativas. O anonimato da urbe aumenta a sua solidão, e o crescente ódio aos judeus, a sua insegurança.

É neste contexto que decide escrever a uma amiga de longa data, dando-lhe conta das atrocidades que, entretanto, testemunhara e tecendo duras críticas a Hitler e à sua política. A carta é interceptada pela *Gestapo* e Ilse é intimada a comparecer na sede dos serviços. É na sequência deste episódio e sob a ameaça de deportação que decide abandonar o país. Parte, então, para Portugal, onde já se encontrava o seu irmão Ernst, também ele fugido ao clima de hostilidade anti-semita.

Ilse Lieblich chega à cidade do Porto em Março de 1934. Ernst, que dava aulas particulares de Alemão a estudantes das Belas-Artes, consegue arranjar-lhe trabalho como preceptora em casa de uma abastada família da Foz. É por intermédio do irmão que Ilse contacta com o grupo de jovens artistas que regularmente se reúne no café *Sport*, grupo do qual faziam parte Dominguez Alvarez, Guilherme Camarinha, Ventura Porfírio, Adalberto Sampaio, entre outros. Conhece, entretanto, o arquitecto Arménio Losa, com quem viria a casar um ano mais tarde, passando a ter nacionalidade portuguesa. Desta união nascem as suas duas filhas, Alexandra (1938) e Margarida (1943).

Ao decidir fixar-se em Portugal, Ilse Losa afasta-se da rota de milhares de refugiados que à altura acorriam ao nosso país com o intuito de rumar aos Estados Unidos ou a vários destinos da América Latina. Na sequência desta opção, procura inteirar-se da realidade do país que a acolheu, empenhando-se em causas sociais e participando na vida cultural.

Uma das mais notáveis provas da sua aproximação ao novo contexto foi efectivamente a aprendizagem do português e a conversão linguística – um caso raro no nosso panorama literário.

Em 1949, Ilse Losa estreia-se no universo das letras com a publicação de uma obra infantil, *O Faísca conta a sua História*, e com o seu primeiro romance, de carácter marcadamente autobiográfico, *O Mundo em que Vivi*. Trata-se do começo de uma vasta e diversificada obra que compreende literatura infanto-juvenil, crónicas, ensaios, contos e romances. Os quase cinquenta anos de escrita

valeram-lhe o reconhecimento do público e da crítica – uma aclamação expressa na atribuição de vários prémios.¹⁰¹

1.2. A conversão linguística enquanto expressão de interculturalidade

Muito embora o bilinguismo¹⁰² seja um fenómeno associado a situações muito diversas,¹⁰³ é possível descobrir nestas, apesar dos contornos necessariamente diferentes de cada trajecto individual, um lastro anímico-emotivo comum. Casos em que os indivíduos tenham vivido situações de exílio, de emigração, ou de contacto com contextos multiculturais inserem-se, regra geral, em quadros psicológicos padronizados.

Partindo deste pressuposto, o testemunho de autores bilingues¹⁰⁴ que estruturaram a sua vida e a sua existência literária nesta espécie de dilema linguístico pode lançar alguma luz sobre as motivações que subjazem às suas opções de verbalização e mesmo sobre os processos mentais desencadeados pela

¹⁰¹ Ilse Losa foi ao longo da sua carreira agraciada com diversos prémios e distinções, a saber: Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens (1982), pela obra infantil *Na Quinta das Cerejeiras*; Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens (1984), pelo conjunto da sua obra infanto-juvenil; Prémio *Internationale Jugendbibliothek*, em Munique, pelo livro *Das gestohlene Bild (O Quadro Roubado)* (1987); medalha de Mérito da cidade do Porto (1988); Prémio Seiva de Literatura (1991); condecoração da República Federal da Alemanha (*Ritterkreuz*) por intermédio do Goethe Institut e do Consulado Alemão do Porto (1991); Grande Prémio de Crónica A.P.E. / C.M. de Beja (1998), pela obra *À Flor do Tempo*.

¹⁰² O conceito de bilinguismo é muito abrangente e tem dividido os estudiosos, havendo, no entanto, uma forte corrente que defende estarmos perante situações de bilinguismo sempre que um falante exibe um igual domínio das capacidades receptivas e produtivas em duas línguas. Trata-se, no entanto, de uma questão não isenta de controvérsia, atendendo à própria noção de “domínio de uma língua” e à graduação inerente aos processos de aprendizagem linguística (cf. Klünder, 2000: 22ss).

¹⁰³ Ute Klünder, na obra que dedica à questão do bilinguismo em Karen Blixen, reflecte sobre os vários contextos, de natureza muito diversa, passíveis de dar azo a este fenómeno linguístico. Assim, e na opinião da autora, os escritores podem utilizar uma segunda língua porque tencionam aproximar-se de uma determinada cultura ou tradição literária ou porque sentem nesta, e no sistema cultural que a sustenta, uma maior liberdade e abertura, tal como aconteceu com Óscar Wilde em relação ao francês. A escolha literária de um outro idioma pode também ser um fenómeno epocal, como sucedeu no século XVII com escritores como Milton, que viam no bilinguismo um exercício intelectual e poetológico. No entanto, na maioria dos casos, o bilinguismo surge associado a situações de emigração ou de exílio. A literatura dos contextos pós-coloniais fornece também muitos exemplos de bilinguismo, sendo, regra geral, a língua da antiga entidade colonizadora utilizada como forma de asserção da identidade cultural da nação colonizada (cf. Klünder, 2000: 22-28).

¹⁰⁴ Socorro-me a este propósito da obra organizada por Isabelle de Courtivron, *Lives In Translation – Bilingual Writers on Identity And Creativity* (2003), que reúne depoimentos de escritores bilingues sobre as implicações destes condicionalismos linguísticos ao nível da produção literária.

aquisição de um segundo idioma – um fenómeno particularmente complexo, sobretudo quando tal ocorre na idade adulta.

Ilse Losa representa um bom exemplo desta situação. Trata-se de alguém que aprende uma segunda língua já tardiamente e que opta por fazer desta a sua forma de expressão literária – uma decisão difícil que a autora, ainda que pontualmente, não se coíbe de comentar:

Wenn man einerseits sagen kann, daß ich von Anfang an alles verkehrt gemacht habe, indem ich das Portugiesische für die literarische Tätigkeit dem Deutschen vorzog, so muß man andererseits bedenken, daß ich den Wunsch hegte, hier dazugehören und nicht bei allen Gelegenheiten Ausländerin sein zu müssen. (*apud* Eigenwald, 1997: 826).

Apesar de mostrar algum arrependimento pela opção tomada – a sensação de ter seguido um rumo errado acentua-se, tal como se pode ler num outro momento da entrevista acima citada, sobretudo depois de ter levado a cabo a tradução para alemão das suas próprias obras inicialmente escritas em português –, Ilse Losa reconhece que, atendendo às circunstâncias, a escrita na segunda língua foi efectivamente a única alternativa lógica e natural. Acresce que a sua situação familiar, fixada no Porto, casada com um português e mãe de duas crianças, concorreu igualmente para essa tomada de decisão, como aliás a própria admite numa entrevista concedida em 1988 a Ana Paula Mendes para o *Jornal de Letras*: «Comecei a escrever em português para me sentir em casa, para não me isolar do meu marido e dos meus filhos – foi uma razão de ordem afectiva.» (*apud* Mendes 1988: 6). A escrita em português surge, assim, como uma forma de aproximação ao próprio núcleo familiar.

Um dos principais aspectos a considerar a este respeito é o facto de se tratar de opções linguísticas, regra geral, indissociáveis de estruturações (ou reestruturações) psicológico-emotivas. Ainda que em alguns casos a motivação dominante para a aprendizagem de uma nova língua se prenda com razões de ordem pessoal ou familiar, muitas vezes esse esforço tem uma dimensão mais lata e traduz, como foi referido, uma vontade de integração num novo contexto. Esta é, aliás, a situação comum aos indivíduos deslocados do seu grupo de pertença ou

inseridos em grupos minoritários no seio de uma comunidade maior. Nestes casos, o uso das palavras, dos códigos e mesmo da perspectiva do Outro é uma forma de suplantar eventuais óbices ao conhecimento da identidade do sujeito e do seu grupo – uma situação muito comum entre emigrantes de segunda geração (cf. Djebbar, 2003: 19ss).

Este esforço de aproximação à alteridade, mais ou menos voluntário, ou imposto pelo contexto, e que passa pelo uso de uma língua que não a materna, implica um exercício de reorganização linguístico-cognitiva. Muitas vezes a aquisição do segundo idioma, sobretudo quando tal ocorre na idade adulta, obriga a uma espécie de silenciamento da língua nativa, como forma de criar espaço, mais emotivo-psicológico do que propriamente mental, necessário à interiorização dos novos conteúdos linguísticos. Trata-se de um esforço, sem dúvida, assinalável, na medida em que o espaço cognitivo está já previamente estruturado em função dos expoentes e linhas léxico-gramaticais da língua materna (cf. Hoffman, 2003: 52). O carácter contranatura desta aprendizagem é a pedra-de-toque dos depoimentos da esmagadora maioria dos escritores bilingues que viveram processos de conversão linguística e que a estes se referem como uma espécie de “escrita canhestra”.

Independentemente da ligação afectiva à nova língua e do empenho que se coloca no processo de aprendizagem, o facto de se tratar de uma aquisição de aptidões extemporânea reflecte-se, quase inevitavelmente, em falhas, mais ou menos evidentes, ao nível da produção do discurso oral¹⁰⁵ e escrito. No caso de Ilse Losa, o uso tardio da língua portuguesa constitui por certo a razão do estilo simples e linear que todos lhe reconhecem e que, apesar de tudo, não deixa de evidenciar algumas fragilidades, observáveis, quer na escrita original, quer na tradução.

Por outro lado, o facto de se tratar de um processo, acima de tudo, lógico-dedutivo e não propriamente inconsciente, como acontece com a língua materna, não deixa de se revelar extremamente produtivo, uma vez que dá ao falante um

¹⁰⁵ Ao nível da oralidade as fragilidades prendem-se com a celeridade imprimida à verbalização e com questões de pronúncia. Na entrevista conduzida por Ana Paula Mendes, e a propósito da questão da pátria e do facto de ainda se sentir estrangeira em Portugal, Ilse Losa faz o seguinte comentário: «[...] eu entro numa loja e mal abro a boca as pessoas sentem um sotaque, ao telefone a mesma coisa ... Dizem logo “a Madame”; outrora diziam “Miss” ou “Mademoiselle” [...] nós não somos só aquilo que sentimos, mas o que os outros sentem em nós e toda a gente vê em mim uma estrangeira.» (*apud* Mendes, 1988: 6).

distanciamento em relação ao sistema linguístico que lhe permite ter consciência dos seus mecanismos de funcionamento.¹⁰⁶

Esta aproximação à cultura do Outro processa-se, como foi referido, à custa de um silenciamento da língua materna, tendo como consequência um afastamento (natural) em relação ao contexto de origem e uma estagnação, ou mesmo uma atrofia, das aptidões linguísticas primárias. Escusado será referir que, em muitos casos, esse processo está relacionado com memórias menos positivas associadas ao espaço da infância e (ou) juventude, pelo que essa distanciação linguística é reflexo da necessidade de demarcação em relação ao passado (cf. Goldschmidt, 2007: 1-2). No caso de Ilse Losa, penso que não será abusivo considerar que as vivências do anti-semitismo nazi terão tido reflexos na carga afectiva do novo idioma.¹⁰⁷

Ainda assim, e a fazer fé nos testemunhos de indivíduos que viveram essa situação, os escritores bilingues sentem, mais cedo ou mais tarde, uma necessidade de reparar a situação de “automutilação” linguística – através de uma espécie de regresso, igualmente penoso e pouco pacífico, ao espaço da língua mãe (cf. Huston, 2003: 66-67).¹⁰⁸ Também Ilse Losa cumpre este processo circular, escrevendo primeiro em português e posteriormente vertendo as suas obras para alemão (cf. *supra*, 6).

Tal como se pode depreender dos depoimentos de escritores bilingues, a superação desta questão fracturante passa pela aceitação da dualidade linguística como integrativa da própria identidade (cf. Hoffman, 2003: 54 e Huston, 2003: 67). Não se trata, pois, propriamente de escolher entre um ou outro idioma para

¹⁰⁶ Samuel Beckett é comumente referido como um bom exemplo da criatividade associada ao bilinguismo, sendo a marca inovadora da sua escrita reflexo da profunda consciência da orgânica sistémica das línguas inglesa e francesa (cf. Tophoven, 1996: 140ss; Huston, 2003: 64).

¹⁰⁷ Ilse Losa refere que foi na sequência de um período de depressão, e incentivada pelo médico que então a acompanhava, que decide passar ao papel as memórias da sua infância – uma tarefa que obviamente a obrigou ao uso do português. Foi o próprio clínico que então a confrontou com a proeza linguística e a desafiou a dar forma de livro a esses apontamentos (cf. Mendes, 1988: 6).

¹⁰⁸ Existem, como é evidente, excepções a esta tendência, como por exemplo o caso de Joseph Conrad, para quem a adopção da língua inglesa se impõe no seu percurso como um dado natural e irreversível, estando completamente fora de questão a escrita em polaco (cf. Klünder, 2000: 27). Ainda que Beckett, um escritor regra geral citado para ilustrar o fenómeno do bilinguismo, não tenha propriamente experimentado este retorno linguístico, uma vez que usou quase em paralelo as línguas francesa e inglesa, outros, como Ivan Goll, representam esse processo de afastamento e posterior reaproximação – aquilo que Claire Goll, mulher do escritor e tradutora de alguns dos seus textos, considera o «encerramento de um círculo» (cf. Schmeling, 1996: 160).

verbalizar determinados conteúdos, uma vez que as línguas são indissociáveis das mundividências.¹⁰⁹

Independentemente dos percursos individuais dos autores bilingues, parece, no entanto, existir um consenso relativamente ao sentimento de pacificação que advém da assunção do bilinguismo como componente e reflexo da própria identidade.

Em relação a Ilse Losa, apesar de algumas incursões esporádicas no mercado livreiro alemão,¹¹⁰ essa reconciliação ou integração do passado ocorre já nos anos noventa, cerca de quatro décadas volvidas sobre a sua estreia literária em português, com a publicação da versão alemã dos romances (cf. *supra*: 6).

Apesar dos pontos de contacto com as experiências de outros autores bilingues, gostaria de salientar que, enquanto estas ocorrem, regra geral, em contextos anglófonos ou francófonos, o que, atendendo ao prestígio dos referidos sistemas literários, não deixa de constituir um factor aliciante, no caso de Ilse Losa trata-se de um investimento linguístico num contexto cultural periférico e que vivia, à altura, um ambiente de censura intelectual e artística.

Ilse Losa faz, pois, destas desvantagens estímulos à aprendizagem da nova língua, uma vez que se sente, face à conjuntura repressiva do país, instigada a contribuir para o enriquecimento cultural do sistema. Em toda a sua obra adivinhasse o propósito de dar a conhecer aos leitores portugueses não só o mundo em que viveu, mas referências proibidas pelo Estado Novo.

Esta atitude, que indubitavelmente se insere num quadro de luta político-ideológica, é também visível noutras vertentes, à partida mais inócuas, da sua actividade literária. Refiro-me ao trabalho que desenvolve no domínio da literatura infanto-juvenil – área em que, possivelmente, mais se destacou.

É, pois, na formação dos mais novos, na transmissão de valores como a liberdade, a igualdade e o respeito pelos outros, que reside a intervenção social

¹⁰⁹ Nancy Huston, uma das escritoras cujo depoimento integra a obra acima citada, faz referência a este facto nos seguintes moldes: «The problem, of course, is that languages are not only languages. They are also worldviews – and therefore, to a great extent untranslatable [...] I still feel a bit dizzy when, having translated one of my own books, whether from French into English or the other way around, I suddenly realize *I could never have written that in the other language!*» (Huston, 2003: 67).

¹¹⁰ Refira-se que o conto *Retta* foi publicado em 1958, na revista *Neue Deutsche Literatur*, da editora berlinense Aufbau e na Iniciativas Editoriais com colaboração artística de Maria Keil. A obra *Das versunkene Schiff, O Barco Afundado*, é publicada na Alemanha em 1967, na editora Verlag der Nation, e em Portugal em 1979, na editora Nova Era.

mais profunda de Ilse Losa. Esta vê nas camadas jovens a necessidade de actuar e de inculcar a sede de saber e de conhecer outros mundos.

Refiro, neste contexto, a escrita de Ilse Losa para crianças, por estar, de alguma forma, ligada ao seu próprio processo de aprendizagem do português – um processo que teve em Óscar Lopes um dos principais mestres e mentores.

2. Ilse Losa – um percurso literário intercultural

2.1. Obra infanto-juvenil

Ilse Losa continua hoje ainda a ser uma referência no domínio da escrita para crianças, atendendo não só ao elevado número de obras que escreveu (mais de duas dezenas de títulos,¹¹¹ alguns dos quais com edições esgotadas e várias reedições), mas também às acções que levou a cabo em escolas espalhadas pelo país, numa tentativa de inculcar nos mais jovens o gosto pela leitura.

A par destas iniciativas, Ilse Losa debruçou-se sobre questões de pedagogia e psicologia infanto-juvenil, tendo publicado nos jornais e revistas¹¹² em que foi colaboradora diversos ensaios que viriam a inspirar mais tarde o manual *Nós e a Criança*.¹¹³ Surgida pela primeira vez em 1954 com a chancela da Porto Editora, a obra apresenta como principal objectivo (expresso no prefácio à primeira e segunda edições): «orientar os pais, divulgando, na medida do possível e em palavras simples, um certo número de conhecimentos adquiridos através de estudos teóricos e práticos». (Losa, 1980: 5-6). Trata-se de uma tentativa de democratizar

¹¹¹ De finais dos anos quarenta a finais dos anos oitenta, Ilse Losa publicou inúmeras obras infanto-juvenis. *A Flor Azul e Outras Histórias* (1955), *Um Fidalgo de Pernas Curtas* (1958), *O Príncipe Nabo da Nabolândia* (1962), *Beatriz e o Plátano* (1976), *O Quadro Roubado* (1976), *Na Quinta das Cerejeiras* (1982), *Silka* (1984), *Ana-Ana ou Uma Coisa Nunca Vista* (1986), *O Rei Rique e Outras Histórias* (1989) são alguns dos títulos mais representativos.

¹¹² No início dos anos 50, Ilse Losa publicou na revista *Vértice* vários artigos sobre o papel das artes plásticas, da música, da poesia, do teatro e do cinema na formação infantil e mesmo sobre os direitos das crianças. Para além disso foi colaboradora da revista *Os Nossos Filhos*.

¹¹³ As reedições de *Nós e a Criança* pela Porto Editora (1954, 1967 e 1980) comprovam o bom acolhimento da obra por parte do público. Refira-se, a título de curiosidade, que em 1954, ano do lançamento, esta surge publicitada em vários números da revista *Os Nossos Filhos*, que se lhe refere como «Um livro para os educadores» ou «Um livro que interessa às mães». Volvido mais de meio século sobre a primeira edição, e pese embora as refundições, é inquestionável o facto de se tratar de uma obra datada. Alguns dos pressupostos didácticos e pedagógicos aí explanados, sem dúvida relevantes há cinquenta anos, poderão parecer descabidos aos olhos do leitor actual.

conhecimentos de pedagogia e psicologia infantil, tornando-os acessíveis ao comum dos leitores.

Um dos aspectos mais significativos das reflexões da autora sobre a literatura infanto-juvenil é a chamada de atenção para a necessidade de abrir os horizontes dos jovens leitores, franqueando-lhes o acesso a grandes referências da literatura universal.¹¹⁴ Esta teria sido, efectivamente, a principal motivação da vasta obra tradutiva de Ilse Losa, que procurou, desta forma, em traduções directas e indirectas, dar a conhecer aos jovens portugueses nomes como Leo Tolstoi, Hans Christian Andersen, Erich Kästner ou Anne Frank.¹¹⁵

Para além de eventuais razões de ordem afectiva que muitas vezes subjazem à tradução,¹¹⁶ o conhecimento dos sistemas culturais português e alemão, facilitado por uma existência literalmente vivida entre dois mundos, terá, por certo, potenciado o estreitamento de relações intersistémicas. A consciência de aspectos lacunares, ou mesmo de lugares vazios, no sistema cultural de chegada – uma percepção seguramente exacerbada pela sua sensibilidade pedagógica e condição de mãe – terá motivado a importação de elementos provenientes de sistemas culturais estrangeiros, nomeadamente, do alemão, com vista ao preenchimento das referidas falhas sistémicas.

¹¹⁴ A este propósito leia-se o texto «Ilse Losa e as histórias que vêm de longe», que apresentei no *II Congresso Internacional Criança, Língua, Imaginário e Texto Literário*, realizado na Universidade do Minho, em 2006, e que consta no respectivo livro de actas (cf. Marques, 2007: 166-178).

¹¹⁵ De entre as traduções infanto-juvenis assinadas por Ilse Losa destaco os seguintes títulos: o *Diário de Anne Frank. De 12 de Junho de 1942 a 1 de Agosto de 1944* (1958), *No Rasto de Anne Frank*, (1959), de Ernst Schnabel, *A Dupla Maria* (1970) e *Quando eu era Rapaz* (1977), de Erich Kästner.

Para o público infantil, a autora-tradutora verte para português textos de Peter Bichsel, publicados na revista *Humboldt*, em 1970, «A Terra é Redonda», «Uma Mesa é uma Mesa» e «O Homem que não Queria Saber mais Nada de Nada». Traduz ainda, na antologia *Histórias Inesquecíveis para Crianças* (1973), vários contos, a saber: «O Rouxinol», de Hans Christian Andersen; «Casco de Prata», de Pawel Bashow; «A Marcha Nupcial», de Selma Lagerlöf e «A História de Ivan, O Pateta», de Leo Tolstoi. A organização do referido volume é também da responsabilidade de Ilse Losa.

Refira-se que o *Diário de Anne Frank*, um clássico da colecção “Dois Mundos” da Livros do Brasil, sucessivamente reeditado ao longo de várias décadas, surgiu em 2006, com a chancela da mesma editora, mas numa tradução de Elsa T. S. Vieira, com revisão de Alice Araújo. Pode ler-se, nas informações catalográficas do volume, que se trata da versão definitiva do texto de Anne Frank, ou seja, do diário original sem os cortes efectuados, posteriormente, pelo pai. A tradução é feita com base na edição inglesa.

¹¹⁶ Tal como refere Ritta Oittinen na obra *Translating for Children* (2000), o carácter fundador das imagens da infância dita, em muitas situações, a premência do retorno às origens e explica a necessidade sentida pelo tradutor de transmitir aos mais novos a magia desses cenários: «We do not hegemonically think of translators as human beings with their own child images. Yet translators cannot escape their own ideologies, which here means: their child images.» (Oittinen, 2000: 4).

A par destes aspectos, Ilse Losa desenvolveu um importante trabalho editorial, tendo, na qualidade de leitora da Porto Editora, promovido a divulgação de obras, nacionais e estrangeiras, na colecção “Asa Juvenil”, nas décadas de 70 e 80.

Sem pretender alongar-me neste ponto,¹¹⁷ gostaria apenas de salientar o facto de Ilse Losa ter desenvolvido uma obra multifacetada e abrangente em prol da educação infanto-juvenil. Esta actuação é reflexo de uma concepção educativa interdisciplinar, interactiva e intercultural, inovadora no contexto português do Estado Novo.

2.2. Obra narrativa

Para além da extensa obra infanto-juvenil, Ilse Losa destaca-se também no campo da ficção narrativa como romancista e, talvez acima de tudo, como contista – género que cultivava com carácter muito regular. São várias as antologias que dá à estampa, a saber: *Histórias Quase Esquecidas* (1950), *Aqui Havia uma Casa* (1955), *Encontro no Outono* (1965), *O Barco Afundado* (1979), *Estas Searas* (1984). Mais tarde, em 1989, muitas destas narrativas surgem reunidas num volume prefaciado por Américo Oliveira Santos, *Caminhos sem Destino*, com a chancela da editora Afrontamento.

Em termos muito gerais, os contos losianos subdividem-se em duas grandes áreas temáticas: a Alemanha da primeira metade do século e o Portugal do Estado Novo. As narrativas de Ilse Losa são muitas vezes inspiradas nas memórias da Alemanha natal, nos tons, sons e cheiros da paisagem da infância, contam histórias de vidas interrompidas e de reencontros sempre dolorosos com o passado. Trata-se de histórias invariavelmente marcadas por um desacerto de tempos, em que, por exemplo, o sujeito calcorreia as ruas de uma cidade que já não existe («Aqui Havia uma Casa») e procura, num espaço que lhe é estranho, a familiaridade de uma esquina, da fachada de um edifício («A Dádiva»), de uma sebe ou mesmo do

¹¹⁷ A este propósito remeto para a dissertação de Mestrado de Maria Goreti da Silva Torres, apresentada em 2006 ao Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho. A referida dissertação, na área da Sociologia da Infância, tem como título *Figurações da Infância na Obra de Ilse Losa*.

salgueiro à beira do riacho da casa em que nasceu («Eterno Retorno»). Por vezes é o passado que irrompe da contemplação de um qualquer objecto, um simples pisa-papéis («Sinbad») ou uma velha chávena *Zwiebelmuster* («A Chávena»).

Mas não são só os cenários que trazem à consciência da protagonista fragmentos de uma realidade que já não existe. Os encontros, casuais ou combinados, com antigas colegas da escola («A Aposto») ou do liceu («Encontro no Outono ou o que Paula me Contou») confrontam a protagonista com outros fantasmas do seu passado. Trata-se de histórias que, em certa medida, complementam a da própria protagonista, na medida em que lhe dão conta de tudo aquilo que deixou para trás, de outras vidas brutalmente interrompidas pela guerra, das mortes, dos que foram forçados a partir e daqueles que ficaram, dos que perseguiram e dos que foram perseguidos – a história de um povo obreiro e vítima da História.

Comum à maioria das narrativas é a constatação da impossibilidade do regresso, o doloroso confronto com as marcas deixadas pela guerra e uma não identificação com os que pactuaram com o poder.

Uma outra linha temática dos contos losianos é a sociedade portuguesa da era salazarista, observada sempre de forma muito crítica, não raro por alguém que acorre ao país para fugir à guerra, mas em quem essa circunstância não turva a lucidez do olhar. É precisamente esse distanciamento crítico que permite a observação dos traços e idiossincrasias dos tipos que povoam a sociedade da época. Desfilam, assim, nestas histórias, personagens tão intensas que dão nome aos próprios contos. Figuras como Idalina, a velha empregada doméstica que consumiu a vida a servir diligentemente os outros, ou Palmirinha, a prendada modista que tem a seu cargo o sustento da família, ou Adelaide, dona de uma pensão de poucos recursos, que, sem a segurança de um casamento, se vê abandonada pelo companheiro, compõem o retrato de uma sociedade que subjuga as mulheres.

Também a vida das famílias portuguesas, o domínio de uma ordem patriarcal, os preconceitos, o quotidiano taciturno com costumeiros serões em cafés apinhados de homens e expurgados de mulheres, os estreitos horizontes culturais e mesmo a falta de ambições, são tema de contos como «Uma História

sem Surpresas» ou «Retta ou os Ciúmes da Morte», este último imbuído de contornos interculturais pelo facto de abordar a questão do casamento entre uma alemã e um português.

Refira-se que as narrativas de Ilse Losa glosam (e em muitos casos antecipam) temas, imagens e motivos que são desenvolvidos nos romances, funcionando como uma espécie de trabalho narrativo experimental. Acresce a este aspecto a inequívoca inspiração autobiográfica de muitos dos contos, que constituem, assim, quadros esparsos ou lampejos de episódios da vida da autora. Em certa medida, os romances conferem a muitas dessas imagens uma sequência ou um alinhamento espaciotemporal.

Cabe, pois, neste ponto reflectir sobre a globalidade da produção romanesca da autora ou, para precisar melhor, a tríade narrativa *O Mundo em que Vivi* (1949), *Rio sem Ponte* (1952) e *Sob Céus Estranhos* (1962) – que, na minha opinião, reconstitui de forma ficcionalizada a vida da autora. Ainda que encapotados com o estatuto de ficção, os universos diegéticos dos diferentes romances dão-nos conta de episódios decalcados no percurso biográfico de Ilse Losa, razão pela qual somos tentados a ver nos vários protagonistas – Rose Frankfurter, Jutta, ou Josef Berger – os seus *alter-egos*.

O primeiro romance de Ilse Losa, *O Mundo em que Vivi*, obra que, como foi referido, marca a sua primeira incursão nas letras portuguesas, narra a história de Rose Frankfurter – uma criança judia, nascida em vésperas da Primeira Guerra Mundial e criada pelos avós paternos numa pequena aldeia alemã. As memórias desses tempos – as baixas da guerra, os racionamentos, o anti-semitismo ainda incipiente – são-nos transmitidas na perspectiva da protagonista, com toda a ingenuidade da percepção infantil.

A narrativa dá-nos conta da forma como Rose cresceu numa sociedade cada vez mais minada por sentimentos xenófobos. Quase no final, e sob ameaça da *Gestapo*, que, entretanto, lhe havia interceptado uma carta pessoal em que criticava Hitler, Rose decide abandonar o país. A narrativa termina precisamente com a protagonista a debater-se com sentimentos contraditórios, por um lado, aliviada por ter conseguido salvar-se, mas, por outro, esmagada «pela culpa do seu cabelo

loiro»,¹¹⁸ que aplacava nos inquiridores a ira em relação à sua ascendência judaica. A complacência do funcionário nazi em relação ao seu caso particular exacerba-lhe uma espécie de má consciência relativamente a todos os que ficaram para trás e tiveram pior sorte.

São flagrantes os paralelismos entre o trajecto da escritora Ilse Losa e a história de Rose Frankfurter não só ao nível dos factos propriamente ditos, mas também dos referentes reais das personagens do romance, como os pais e os avós. Releva, no entanto, salientar o facto de *O Mundo em que Vivi*, publicado em 1949, no rescaldo ainda da Segunda Guerra Mundial, ter trazido à consciência dos leitores portugueses a realidade dos conflitos que minaram esse meio século europeu. Para além disso, e num período em que se respirava uma atmosfera claramente germanófoba, a narrativa de Ilse Losa confronta o público português com uma outra imagem da Alemanha, também ela vítima da guerra.

O bom acolhimento do romance não se deve unicamente à surpresa suscitada pela conversão linguística, mas sobretudo à temática abordada – o que explica a aclamação quase unânime pela autenticidade do testemunho aí expresso.¹¹⁹

O segundo romance de Ilse Losa intitula-se *Rio sem Ponte* e tem como pano de fundo histórico-social a profunda crise económica que se abateu sobre a região da bacia do Ruhr depois da Primeira Guerra Mundial. O fio condutor da narrativa é a história de amor entre os jovens Jutta e Johann, constituindo as adversidades contextuais, as frustrações do primeiro emprego numa sociedade que vivia momentos de verdadeira asfixia financeira e laboral, o principal oponente à relação. Confrontada com a dura realidade do desemprego, Jutta decide partir para Inglaterra, onde, por intercessão de alguns amigos, consegue trabalho como *au pair* nos arredores de Londres. Vai, aí, indirectamente, através de cartas e jornais, tomando conhecimento do agravamento da situação socioeconómica da Alemanha

¹¹⁸ Expressão utilizada por Agustina Bessa-Luís no artigo intitulado «Par e Ímpar» para se referir ao dilema interior da protagonista de *O Mundo em que Vivi* e à sensação de culpa causada pela sua aparência ariana (in *O Primeiro de Janeiro* de 12. 8. 1987, p. 14.).

¹¹⁹ Guedes de Amorim, no artigo com o título «A Experiência não foi inútil», publicado n' *O Século Ilustrado* de 23.7.1949, faz alusão aos principais aspectos que marcam a recepção do romance de Ilse Losa ao referir que a autora, num estilo simples e sóbrio, sem falsos moralismos, nos leva a reflectir sobre o flagelo da guerra e nos faz «ver ou aperceber dessa Alemanha que tão tormentosos caminhos seguiu desde o Kaiser ao Führer.» (Amorim, 1949: 25).

e dos assustadores desenvolvimentos políticos. Quase no final, Jutta recebe a notícia de que Johann se encontra em apuros com as autoridades e que, por esta razão, em breve partirá também para a Inglaterra.

Ao contrário do primeiro romance de Ilse Losa, em cuja protagonista, Rose Frankfurter, pela sua história e pela própria ascendência judaica, somos tentados a ver um *alter-ego* da autora, em *Rio sem Ponte* esse paralelismo não é imediato. Efectivamente, Jutta Berner, uma jovem alemã, criada num lar instável e brindado por um certo desamor, escapa, até certo ponto, a um exercício de simetrias com o plano aortal. O facto de se tratar de uma narrativa na terceira pessoa reforça, em certa medida, esse distanciamento. Refira-se, no entanto, que, e pese embora todos os desacertos identitários entre a galeria de personagens e o universo referencial da autora, se adivinham na protagonista de *Rio sem Ponte*, na sua sensibilidade, nos seus comportamentos, já para não falar na própria experiência como *au pair*, semelhanças flagrantes com a escritora Ilse Losa e com a sua estada em Inglaterra. Por esta razão, e tal como defendo anteriormente (cf. *supra*: 2), esta narrativa de Ilse Losa constitui uma segunda peça do tríptico romanesco que ficcionaliza a biografia da autora.

Sob Céus Estranhos é o título do terceiro romance de Ilse Losa, vindo a lume em 1962, e que, em traços gerais, narra a história de Josef Berger, um judeu-alemão que chega à cidade do Porto, como tantos outros, fugido ao anti-semitismo nazi. A saga da burocracia e dos vistos nas embaixadas, o convívio deprimente com histórias tragicamente iguais em soturnas mesas de cafés ou a procura de pensões acessíveis a estrangeiros de poucos recursos são representativos da vida dos refugiados que na época chegavam ao nosso país, em trânsito para o Novo Continente. Josef Berger conhece também as condições precárias de quartos baratos. Para garantir o sustento dá aulas de Alemão a um grupo de doutores que se reúne no café *Infante*. Entretanto, por razões de vária ordem, Josef vê protelada a sua partida. Gradualmente afasta-se dos grupos de refugiados que consomem os dias nos cafés e vai estreitando laços com os locais. Conhece Gil, um jovem pintor das Belas-Artes, e passa a integrar o seu círculo de amigos – um grupo de jovens idealistas, humanistas e sobretudo contestatários do regime. É esse núcleo de figuras, com horizontes culturais mais rasgados, que vai, no fundo, permitir a sua

adaptação à realidade portuense. Mais tarde, Josef casa-se com Teresa, uma jovem professora primária. Este episódio não deixa de ser simbólico da sua vontade de se fixar em terras estranhas.

A leitura dos romances de Ilse Losa permite-nos detectar claros paralelismos entre o trajecto de vida da autora e as histórias dos vários protagonistas – um facto que é aliás comumente reconhecido pela crítica (cf. Lind, 1988: 13). O conjunto da produção romanesca losiana constitui, como mostrei noutra ocasião (cf. *supra*, 2), uma trilogia ficcional inspirada em diferentes etapas da vida da autora: a infância e juventude na Alemanha, a estada na Inglaterra e a vinda para Portugal.

Esta interpretação, ainda que sem qualquer pretensão de dissecações biografistas, ganha mais consistência se considerarmos a natural tendência, por parte dos escritores que vivem entre culturas, de fazerem da escrita um espaço de projecção da identidade. Tal como defendo na obra anteriormente referida, e, aliás, na esteira dos estudos da literatura de exílio, a produção literária surge, no caso dos autores exilados, como o modo de reconstituir, através da escrita, uma existência abruptamente interrompida e vivida de forma fragmentada nos vários espaços de trânsito. Ainda que a coberto da ficção, os universos diegéticos funcionam, assim, como planos de concretização de uma coerência que escapa à imprevisibilidade do quotidiano.

No caso de Ilse Losa, o percurso biográfico implica o contacto com várias outras realidades culturais, ou alteridades, que obviamente se traduz num contínuo processo de construção / afirmação identitária. Os vários romances de Ilse Losa são, no fundo, a verbalização literária desse mesmo processo, na medida em que os protagonistas encarnam invariavelmente o drama da existência entre culturas e se tornam portadores de identidades híbridas (e por vezes incómodas) *e.g.* ser judia na Alemanha de Hitler, ser alemã na Inglaterra dos Aliados, ser refugiada judia-alemã no Portugal salazarista. Este conhecimento de diferentes Outros traduz-se num enriquecimento da identidade do sujeito.

É precisamente partindo destes pressupostos, de que o contacto com diferentes alteridades é sempre evocativo das facetas (eventualmente latentes) da identidade individual, que considero pertinente a adição à trilogia romanesca da

crónica de viagens *Ida e Volta. À Procura de Babbitt*, inspirada no périplo americano da autora. Em última instância, o texto dá conta das impressões de uma turista judia-alemã-portuguesa sobre a realidade dos Estados Unidos dos anos 50, naquilo que pode ser entendido como o confronto de duas percepções ou sensibilidades mais vastas: a europeia e a americana (cf. Marques, 2001: 173ss).

Para concluir, gostaria apenas de chamar a atenção para a progressão temática que subjaz ao percurso literário de Ilse Losa. Efectivamente, enquanto numa fase inicial Ilse Losa elege como assuntos prioritários, quer ao nível dos contos, quer dos romances, a Alemanha de entre guerras, o anti-semitismo nazi e o Holocausto, o que traduz, no fundo, uma vontade (natural) de dar a conhecer a sua identidade judia-alemã, posteriormente, sente-se compelida a ter um papel mais interventivo na sociedade portuguesa, não hesitando em apontar o dedo aos defeitos daquilo que vê.

Esta clivagem temática faz de Ilse Losa, até então uma escritora dedicada sobretudo à literatura infanto-juvenil, um elemento socialmente incómodo. O olhar muito crítico sobre vários aspectos da realidade portuguesa que, sobretudo a partir dos anos 60, transparece da sua escrita¹²⁰ faz surgir algumas vezes mais depreciativas e, acima de tudo, coloca-a na mira do regime.

3. Ilse Losa – um percurso de intervenção social e política

Se é um facto que as posições ideológicas da esmagadora maioria dos autores se reflecte na escrita, estas podem igualmente ser observáveis, quer em

¹²⁰ Remeto neste ponto para as reacções suscitadas pela apresentação, em 1960, da obra *Rostos Humanos*, que presumo ser o título provisório da crónica de viagens *Ida e Volta. À Procura de Babbitt* (cf. *infra*, 84ss). Para além disso, também o romance *Sob Céus Estranhos* (1962), apesar das recensões positivas então vindas a lume, iria provocar algumas críticas por parte de vozes afectas ao regime. Na entrevista que concede em 15 de Março de 1988 a Ana Paula Mendes para o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ilse Losa recorda um clima de má vontade em relação ao romance, preterido num concurso literário com argumentos que, na opinião da autora, roçam o “provincianismo”. Ainda na mesma entrevista, Ilse Losa faz referência ao roubo da pasta de Óscar Lopes, que à altura se deslocava a Lisboa para fazer a apresentação do livro e que ficou, assim, sem o discurso que havia preparado para o efeito (cf. Mendes, 1988, 6). Não pondo, de forma alguma, em causa a percepção da autora relativamente ao acolhimento do seu terceiro romance, penso que se trata, essencialmente, do conhecimento das suas repercussões a nível político ou de reacções de bastidores que não transparecem na generalidade das recensões publicadas na época (cf. Marques, 2001: 165-168).

actos de declarada militância cívica, quer em rotinas sociais mais ou menos comezinhas. Não é, por isso, de estranhar que no caso dos regimes totalitários o policiamento estatal se imiscua em domínios do quotidiano aparentemente inócuos. A documentação produzida pelas instituições do Estado Novo (os relatórios da censura, as notas emitidas pelos vários serviços, a recolha de informações e demais processos) é reveladora desses procedimentos e fornece peças importantes para traçar o perfil sócio-ideológico dos visados.

Trata-se de um aspecto relevante no estudo da obra de tradução de Ilse Losa, uma vez que se afigura fundamental saber qual a imagem da tradutora no contexto de chegada e, conseqüentemente, a sua posição, enquanto agente, produtora e mediadora cultural, no sistema literário português.¹²¹

O facto de ser casada com Arménio Losa, reputado arquitecto portuense, que consta nas informações do regime como «destacado membro oposicionista da cidade»,¹²² tem como consequência, natural e inevitável, a monitorização não só das suas actividades literárias, mas também de outros aspectos da vida social.

Ainda que Ilse e Arménio Losa tenham estado desde o início dos anos 40 (a documentação que consta nos processos aponta nesse sentido) sob vigilância da PVDE / PIDE,¹²³ é possível distinguir diferentes fases de militância política do casal. Assim, a um período de recato e relativo comedimento que se estende até finais dos anos 50 segue-se uma etapa de clara intervenção política e social. O aumento das peças processuais lavradas pela polícia do Estado comprova a

¹²¹ Os elementos de que me sirvo para a elaboração desta alínea constam dos processos de Ilse Losa e Arménio Losa da PIDE / DGS e são indicados com o número de referência com que se encontram no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

¹²² Em relatório confidencial dirigido ao Director da PIDE e datado de 23 de Outubro de 1952 informa-se em relação ao arquitecto Arménio Taveira Losa que este havia aderido ao MUD, tal como fora tornado público pelo jornal *O Comércio do Porto*, de 21 de Outubro de 1945, e que, à altura, havia tido conversas «em discordância com as Instituições Vigentes». Referia-se ainda que, muito embora fosse «inimigo do Estado Novo e até suspeito de actividade comunista», agia de forma prudente, «evitando com cautela expor as suas ideias». (cf. Proc. Ind. 2.720; NT 3509, p. 148). Esta atitude discreta do arquitecto a que se alude neste documento de 1952, deve, ao que tudo indica, ser entendida como reacção ao parecer pouco abonatório exarado pelo Sub-Secretário da Educação Nacional, a 18 de Junho de 1946, que com as seguintes palavras vedava a sua admissão como assistente à Escola das Belas Artes do Porto: «[...] não oferece garantias nenhuma de estar integrado na ordem social estabelecida pela Constituição, pois até é tido como simpatizante pela ideologia comunista.» (cf. Proc. Ind. 2.720; NT 3509, p. 196). Acresce a este dado o facto de constar nas informações disponíveis na PIDE, com data de 20 de Janeiro de 1943, a menção a uma eventual ligação à Maçonaria (cf. Proc. Ind. 2.720; NT 3509, p. 201).

¹²³ A esmagadora maioria das peças processuais do casal são lavradas pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), criada a 22 de Outubro de 1945, para substituir a extinta PVDE (Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado), marcada por uma imagem profundamente negativa. Transitaram, no entanto, para os processos da PIDE notas informativas obtidas pelo anterior organismo.

intensificação da actividade político-partidária de Ilse e Arménio Losa – uma mudança de atitude motivada possivelmente pelo próprio agravamento conjuntural.

O final dos anos 50 – um período particularmente delicado com a aproximação dos processos eleitorais para a Assembleia Nacional (em 1957 e 1961) e para a Presidência da República (em 1958) – foi marcado por uma mobilização de largos sectores da sociedade civil e pela dinamização de campanhas lideradas pelos núcleos oposicionistas.

Ilse e Arménio Losa comungaram dessa atmosfera de entusiasmo, envolvendo-se nos movimentos surgidos na época. Assim, Ilse Losa figura como signatária da proposta para a criação de uma comissão de apoio à “Campanha Pró-recenseamento e Eleições de Deputados em 1957”, apresentada e aprovada por aclamação num almoço de confraternização democrática realizado em Lisboa a 13 de Dezembro de 1956 (cf. Proc. 1289/ 49 – SR NT – 26 44, p. 37-38).

Em relação às eleições presidenciais, Arménio Losa surge como um dos subscritores de um telegrama enviado ao General Humberto Delgado de apoio à sua candidatura (cf. Proc. Ind. 2.720; NT 3509, p. 86).¹²⁴

Nas eleições de 1961, relativas à escolha dos deputados da Assembleia Nacional, o casal integra comissões de apoio às candidaturas da oposição do círculo do Porto (Proc. Ind. 2.720; NT 3509, p. 85). Ilse Losa chega a presidir a uma sessão de propaganda eleitoral realizada a 2 de Novembro de 1961 pelo sector feminino da referida comissão (Proc. Ind. 2.720; NT 3509 p. 81).

Ainda que até então sejam notados, nos pedidos de informação da PIDE, o recato e o não envolvimento político do casal, os finais dos anos 50 marcaram efectivamente uma mudança de comportamento observável a vários níveis.

Um outro aspecto que considero significativo é a atitude cívica e solidária de Ilse e Arménio Losa, cujos nomes constam em vários documentos da PIDE

¹²⁴ Transcrevo o referido telegrama, pelo facto de ser ilustrativo do entusiasmo em torno da candidatura do General Humberto Delgado entre os sectores oposicionistas: «Fazendo votos seja 1961 ano liberdade Portugal, democratas Porto saúdam e reafirmam confiança e apoio V. Excia expoente máximo oposição, sempre viva alma portugueses por representar suas ansiedades e combater sem desfalecimento defesa direitos humanos e altos interesses Pátria.» (Proc. Ind. 2.720; NT 3509, p. 86).

como testemunhas de processos que envolvem vultos da intelectualidade portuguesa não afectos ao regime.¹²⁵

Para além disso, o casal integra e subscreve movimentos cívicos de apoio a causas político-ideológicas. De entre estes destaco, nos inícios dos anos 60, as manifestações de apoio aos protestos estudantis.¹²⁶ Na qualidade de membro da “Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos Portugueses”, Ilse Losa dinamiza e subscreve, sobretudo nas décadas de 60 e 70, várias iniciativas (*e.g.* manifestos, exposições, abaixo-assinados) com vista à abolição das prisões políticas e à denúncia das condições dos presos políticos em Portugal.¹²⁷

O envolvimento do casal nestes acontecimentos irá por certo estar na base de um reforço da vigilância exercida sobre a sua vida profissional, social¹²⁸ e mesmo privada.¹²⁹ Constan entre os documentos anexados aos processos da PIDE

¹²⁵ Arménio Losa, em 28 de Abril de 1957, é dado como testemunha de defesa de Silva Coutinho Cerqueira (SR 2720 – NT 3509, p.126). Uns dias antes, 24 de Abril de 1957, Ilse Losa é testemunha abonatória de Óscar Luso Freitas Lopes (SR 2720 – NT 3509, p. 127). Em Dezembro de 1962, Arménio Losa depõe a favor de Lobão Vital, num processo que se arrasta desde Outubro desse mesmo ano (cf. SR 2720 – NT 3509, p. 73).

¹²⁶ Em 15 de Maio de 1962, Ilse Losa subscreve o protesto “dos homens de Letras e da Sociedade Portuguesa de Escritores” pelas condições que se viviam nas universidades e nos meios culturais portugueses – uma exposição que é dirigida ao Sr. Ministro da Educação e ao Senado Universitário. Entre as reivindicações aí constantes destaque-se a da libertação dos estudantes presos e da reabertura das Associações Académicas (cf. Proc. 1289/ 49 SR, NT 2644, p. 22).

¹²⁷ A questão dos presos políticos era, à altura, premente em Portugal – causadora de um tremendo mal-estar interno e uma das razões da imagem negativa do país no exterior. Na qualidade de membro da “Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos”, Ilse Losa envolve-se em inúmeras actividades com vista a denunciar a situação, violadora dos Direitos Humanos. Para além destas iniciativas, de carácter mais geral, casos existem que, ou por serem protagonizados por indivíduos mais mediáticos ou pelos moldes particularmente chocantes em que decorre todo o processo, têm mais impacto junto da opinião pública. O caso de Luís de Sttau Monteiro, preso em Caxias pelo facto de ter criticado a guerra do Ultramar, é veementemente contestado pela comissão, que lavra, a 1 de Fevereiro de 1967, um protesto do qual Ilse Losa é signatária (cf. E/GT Proc. 3590, NT 1493, p. 4 e P 5440 CI 2 NT 7391 p. 7). Também a situação de Palma Inácio, cuja morte é anunciada na rádio inglesa, desencadeia inúmeras reacções. Em Dezembro de 1973, a Comissão chega a enviar um telegrama ao Presidente do Conselho, no qual pede esclarecimentos sobre a situação do recluso (cf. SC. Proc. S 440 – CI (2) NT 7391, p. 1).

¹²⁸ O perfil “não situacionista” do casal explica o controlo exercido sobre a sua vida social, nomeadamente, a participação em acontecimentos públicos, inaugurações, colóquios, palestras e jantares de homenagem. A título meramente exemplificativo passo a referir alguns eventos, em que a presença do casal foi registada pelos serviços da PIDE, a saber: os actos de homenagem a Afonso Fernando Duarte, em 24 de Julho de 1956 (cf. PI 11238 – NT 4596, p. 2), os jantares de homenagem ao escritor Aquilino Ribeiro, a 11 de Maio de 1963 (cf. Proc. Ind. 2.720; NT 3509, p. 71), a Armando de Castro, a 3 de Outubro de 1965 (cf. Proc. Ind. 2.720; NT 3509, p. 46-47) e ao escritor Erico Veríssimo, a 26 de Maio de 1966, uma recepção que decorreu na residência do Cônsul-Geral do Brasil no Porto (cf. Proc. Ind. 2.720; NT 3509 f143/44). Estas informações são, por vezes, acompanhadas de recortes de jornais, uma vez que surgem, na imprensa da época, breves apontamentos noticiosos deste tipo de iniciativas.

¹²⁹ A correspondência da família é controlada e pontualmente apreendida. Para além de cartas pessoais, são interceptadas publicações oriundas de outros países, com conteúdos pouco do agrado do regime, como é o caso da revista da oposição exilada no Brasil *Semana Portuguesa*, o periódico *Facts and*

relativos a Ilse Losa cartas, datadas dos anos 50, provenientes de editoras da República Democrática Alemã, onde se pode ler a referência “procedente da cortina de ferro” (cf. Proc. 1289/ 49 SR, NT 2644, p. 29-30).¹³⁰ Já nos anos 60 (24.03.1966), é apreendida uma brochura que tem como título *Programa do Partido Comunista Português – aprovado no VI Congresso* e como destinatário Ilse Losa (cf. E/GT Proc. 3590, NT 1493, p. 9). Trata-se, pois, de um conjunto de elementos que concorrem para confirmar a orientação ideológica da autora.

Os pedidos de autorização de deslocações do casal ao estrangeiro, *e.g.*, Checoslováquia,¹³¹ Estados Unidos da América,¹³² aliados às informações existentes nas várias instâncias sobre o perfil ideológico de Ilse e Arménio Losa seriam, eventualmente, passíveis de fazer impender sobre estes suspeitas de envolvimento político-partidários de âmbito internacional.¹³³ Não escamoteando o facto de se tratar de uma prática usual neste tipo de situações, não deixa de ser curioso notar o facto de a solicitação de cada averbamento do passaporte do casal acarretar todo um processo de recolha de informações sobre os visados, bem como

Reports, que publica em 1972 vários artigos sobre a luta independentista nas colónias portuguesas, ou mesmo o semanário francês de centro-esquerda *L'Express* (cf. Proc. Ind. 2.720; NT 3509, p. 88).

¹³⁰ O facto de se tratar de documentos esparsos, e não de uma sequência de cartas, não permite a sua contextualização ou mesmo a identificação correcta dos assuntos. Acresce o facto de os textos estarem escritos em alemão o que dificultaria (em muito) os trabalhos dos serviços. Constam, pois, nos processos de Ilse Losa algumas traduções (sem o documento original) que teriam sido solicitadas para se saber, em termos gerais, o conteúdo das cartas apreendidas. Exemplo disso mesmo é o texto referente a uma carta, sem referência ao remetente, datada de 19 de Março de 1953, dirigida a Ilse Losa, na qual se lê o seguinte: «Informam que acabaram de ler o conto «Retta». Desejam saber se a destinatária está ocupada com a obra literária e se já tomou contacto com a casa editora.» (Proc. 1289/ 49 – SR – NT 2644, p. 30). Refira-se que o conto em causa foi publicado em 1958, na revista *Neue Deutsche Literatur*, da editora berlinense Aufbau.

¹³¹ Em 1967, o casal vê indeferido o pedido de averbamento para a Checoslováquia nos seus passaportes. O arquitecto havia solicitado o referido averbamento para poder deslocar-se a Praga onde decorreria, entre 2 e 7 de 1967, o *Congresso da União Internacional dos Arquitectos*, de que este era membro, e no âmbito do qual iria apresentar uma conferência (cf. Proc. Ind. 2.720; NT 3509, p. 39).

¹³² Tem interesse documental (por se saber ter permitido a realização da viagem que mais tarde teria inspirado a obra *Ida e Volta. À procura de Babbitt*) o pedido de averbamento para os Estados Unidos da América datado de Fevereiro de 1958, onde se esclarece que o motivo da viagem é a visita a Ernst Liebhich, irmão de Ilse Losa a residir em Los Angeles (cf. Proc. Ind. 1289/ 49 – SR, 2644 – NT, p. 32-35).

¹³³ Também os jantares organizados pelo casal na sua residência são vigiados de perto pela PIDE. Tal como se pode ler numa folha de informação datada de 9 de Julho de 1963, Ilse e Arménio Losa dariam nesse dia um «jantar de despedida a alguns cidadãos americanos» que se encontravam em visita ao nosso país. Na inventariação dos convivas constam, entre outros, os nomes de Óscar Lopes, «da escritora Luísa Costa», do «pintor Ângelo» e de Taveira da Costa. Esta lista é rematada com a observação «Todas estas pessoas estão ligadas aos meios literários portuenses» – frase que é parcialmente riscada e corrigida, com caligrafia pouco perceptível, «são conhecidas como elementos desafectos às Instituições.» (E/GT Proc. 3590, NT 1493, p. 70). O relatório que é redigido na sequência desta informação dá conta da forma como todas as movimentações nas imediações da casa foram rigorosamente controladas e registadas pelos agentes encarregados de vigiar o evento (cf. E/GT Proc. 3590, NT 1493, p. 69).

uma declaração de não envolvimento político,¹³⁴ e a especificação da natureza, duração e modo de financiamento da viagem.

As preocupações de Ilse e Arménio Losa prendem-se igualmente com questões relacionadas com os direitos fundamentais dos cidadãos e com a manutenção da paz. Exemplo disso mesmo são as notas de protesto dos intelectuais portugueses, assinadas também pela escritora, endereçadas ao *Secretário Geral das Nações Unidas* para que encete negociações internacionais com vista à eliminação de armas de destruição maciça.¹³⁵

Neste contexto, tem particular importância a actividade que Ilse Losa desenvolve no seio da Associação Feminina Portuguesa para a Paz (AFPP, 1936-1952).

3.1. Acções de militância cívica

3.1.1. Associação Feminina Portuguesa para a Paz (AFPP)

Releva igualmente, neste contexto, salientar a acção de Ilse Losa como membro da Associação Feminina Portuguesa para a Paz (1936-1952) e, sobretudo, como co-fundadora da delegação do Porto, criada em 1942 e registada no Governo Civil daquela cidade em 24 de Maio de 1943 (cf. Gorjão, 2002: 154). A Associação, cujo nascimento coincide com a eclosão da Guerra Civil espanhola,

¹³⁴ A 4 de Julho de 1964, Arménio Losa requer um «passaporte familiar, abrangendo a esposa, Ilse Lieblich Losa», válido para vários países da Europa, podendo ler-se, no requerimento, a negação dos propósitos políticos das deslocações: «Convidado a esclarecer se tem qualquer objectivo político nas projectadas deslocações ao estrangeiro, declarou: - Que não tem qualquer objectivo político nas viagens que tenciona fazer ao estrangeiro nem nas que tem feito, pois há muito que está afastado de interesses políticos, desejando salientar que presentemente não só não tem actividades como não anda a par dos problemas políticos, estando totalmente desinteressado desses mesmos problemas.» (Proc. Ind. 2.720; NT 3509, p. 60). A 2 de Agosto de 1968, é efectuado um pedido para renovação do anterior passaporte, no qual Arménio Losa mais uma vez, informa sobre os propósitos não políticos das suas viagens – «como arquitecto tem necessariamente de estar a par das correntes e realizações actuais da arquitectura e urbanismo» – e esclarece que, por parte de Ilse Losa, trata-se de viagens de turismo ou de visitas à família «visto ser de origem alemã, servindo também de intérprete ao próprio.» (cf. Proc. Ind. 2.720; NT 3509, p. 60).

¹³⁵ O nome de Ilse Losa encontra-se entre os subscritores desse manifesto, que tem como título «Uma mensagem de intelectuais portugueses ao Secretário Geral das Nações Unidas» (cf. Proc. Ind. 1289/ 49 – SR, 2644 – NT, p. 45). A notícia, publicada a 14 de Fevereiro de 1955, no jornal *República*, seria cortada pelos serviços de censura. Trata-se de um tema recorrente na obra de Ilse Losa, que lhe dá particular destaque na crónica de viagens *Ida e Volta. À Procura de Babbitt* (1960) e lhe dedica um capítulo na obra *Nós e a Criança* (1954).

ainda que sem filiação política directa é, no entanto, comumente relacionada com os movimentos oposicionistas e, mais concretamente, com o Partido Comunista Português.¹³⁶ Os propósitos desse organismo são, no entanto, claramente humanistas e pacifistas, num quadro de acção e auxílio internacional. Assim, numa fase inicial, colabora com a *Cruz Vermelha Portuguesa* e, mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial, com a *Cruz Vermelha Polaca*, enviando víveres e outros bens essenciais aos prisioneiros dos campos de concentração.

Em finais de 1942, inícios de 1943, a Associação vê-se legalmente impedida de continuar a auxiliar os cidadãos detidos nos campos de concentração, razão pela qual a sua actuação passa a centrar-se sobretudo no domínio da cultura, elegendo como bandeira a formação das mulheres e a necessidade da sua participação activa e esclarecida na sociedade. São inúmeras as iniciativas levadas a cabo pela associação, desde sessões de leitura, recitais, concertos e saraus, palestras sobre os mais diversos temas relacionados com o trabalho e a educação, ou conferências para as quais são convidados reputados médicos, arquitectos, escritores e poetas.¹³⁷ Ao mesmo tempo promovem-se cursos que oferecem formação em áreas diversas e.g. enfermagem, puericultura,¹³⁸ línguas estrangeiras, dactilografia, ginástica. Note-se que as actividades realizadas pela AFPP vão no sentido da valorização do papel social das mulheres – uma orientação que passa pelo reconhecimento da sua importância na formação das crianças.¹³⁹ Subjaz-lhe uma forte consciência da necessidade de inculcar nos mais novos noções fundamentais de ética, justiça e pacifismo (cf. Gorjão, 2002: 156). Este ponto reveste-se da maior importância

¹³⁶ Em documento de informação (8.8.1948), lavrado e assinado pelo agente destacado para o efeito (Herculano Lourenço), é apresentada uma lista de pessoas, entre as quais se encontra o nome de Ilse Losa, que fazem parte da Liga Feminina para a Paz, que, tal como se pode ler no referido documento, «é uma das organizações legais do chamado Partido Comunista Português. Portanto, são todos tidos como desafectos às Instituições e muitas são esposas, filhas e irmãs de pessoas filiadas no chamado Partido Comunista Português.» (E/GT Proc. 3590, NT 1493, p. 179).

¹³⁷ Na sequência de uma circular enviada aos associados no sentido de uma participação mais activa na vida da AFPP (cf. SR 2720 – NT 3509, p. 158), Ilse Losa surge como referenciada nos registos da PIDE pelo facto de, no âmbito da Associação, ter proferido uma palestra, no dia 8 de Dezembro de 1951, sobre uma viagem que empreendera à Alemanha (cf. SR 2720 – NT 3509, p.159).

¹³⁸ Naquilo que Vanda Gorjão considera «acções oblíquas de afronta ao poder», está precisamente o curso de puericultura dinamizado em 1950 pela AFPP do Porto, que apresentou um módulo introdutório sobre sexualidade, por se entender existir um enorme vazio informativo, e mesmo alguma ignorância, entre a população feminina. A leccionação do referido módulo esteve a cargo da Dr^a Natércia Medina (cf. Gorjão, 2002: 160).

¹³⁹ O trabalho de Ilse Losa como pedagoga e escritora de literatura infanto-juvenil insere-se no espírito da Associação e na sua esfera de acção social (cf. *supra*, 68ss).

sobretudo no cenário da Guerra Fria, em que se vive de forma muito intensa a noção do precário equilíbrio da paz.

Se, por um lado, surpreende o facto de o regime ter sancionado a criação da AFPP, sobretudo numa época em que se verifica uma maior repressão de todas as iniciativas potencialmente atentatórias da ordem estabelecida e em que é indesmentível a estratégia governamental de esvaziamento e desagregação dos espaços de associativismo, por outro lado, trata-se de uma concessão compreensível, atendendo às reduzidas dimensões da associação e ao carácter informal da sua organização.¹⁴⁰ Refira-se, no entanto, que o apartidarismo programático do movimento, mormente vocacionado para a formação e valorização da mulher, cuja inocuidade teria permitido a sua ratificação legal, concretizar-se-ia ao arrepio das orientações do regime – assente numa sociedade patriarcal em que é reservado à mulher um papel passivo e submisso.

A AFPP de Lisboa viria, assim, a ser definitivamente encerrada no dia 8 de Março de 1952, na sequência das palestras proferidas por Maria Isabel Aboim Inglez e Margarida Tengarrinha, militante comunista que viveu na clandestinidade, no âmbito das comemorações do *Dia Internacional da Mulher*. Seguir-se-ia a delegação do Porto, a 27 de Março, a pretexto de um incidente (um estudante da assistência que se levantou e proferiu algumas afirmações contra o regime) que precedeu o concerto de Lopes Graça organizado pela associação (cf. Gorjão, 2002: 168-169).

¹⁴⁰ Tanto a falta de rigidez estrutural e organizativa, como as ligações de amizade que se estabeleciam entre as associadas, acabam por se revelar uma vantagem estratégica para a sobrevivência da organização (este é, aliás, o *modus operandi* das células de resistência em regimes mais opressivos). A AFPP do Porto funcionou, durante vários anos, em casa de associadas e não em sede própria. Deduzo ser precisamente este o pretexto da elaboração de uma carta, datada de 8 de Janeiro de 1948, que integra um dos processos da PIDE relativos a Ilse Losa, em que o agente dá conta das diligências de alguém que procura um espaço para reuniões clandestinas: «Na última carta que escrevi a V. Ex.a [...] dizia eu que tinha um serviço para apresentar a V. Ex.a mas que pelo motivo de a pessoa não ter continuado com as telefonadelas eu desisti. Porém a referida pessoa voltou à liça [...]. Esta Senhora há dias voltou ao telefone duma mercearia de pessoa minha amiga, a quem pedi para tomar nota do número dos telefones para quem a referida Senhora telefonava. E assim ele tomou nota dos 2 últimos números dos telefones [...] pelo decorrer da conversa [...] verificou que se tratava de arranjar uma casa para as reuniões.» (E/GT Proc. 3590, NT 1493, p. 190). O facto de em adenda os telefones serem identificados como pertencendo a Alexandre Babo e a Arménio Losa, cujas esposas, Natércia Babo e Ilse Losa, foram fundadoras da AFPP, é comprovativo da vigilância que se exercia sobre a delegação portuense.

3.1.2. Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto

A Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto é outro dos organismos que promove com carácter regular actividades culturais, nomeadamente, colóquios literários. Urbano Tavares Rodrigues, António Pedro, Fernando Taveira, Manuel de Oliveira, Manuel da Fonseca, Alexandre Cabral ou Alves Redol protagonizaram algumas das sessões mais acaloradas promovidas por esta associação nos finais dos anos 50, inícios dos anos 60.

Estes eventos, relatados de forma circunstanciada por agentes da PIDE destacados para o efeito, reúnem elementos da sociedade portuense conotados com a oposição ao regime, como Óscar Lopes, Virgínia Moura, Lobão Vital, Artur e Pedro Bártolo, Armando Bacelar, Jacinto Ramos, Rogério Paulo, Ilse e Arménio Losa, entre outros. O facto de muitas vezes estes encontros literários e culturais resvalarem para o domínio do debate político vai estar na base da suspensão, em 1962, das actividades desta colectividade e à substituição dos seus órgãos dirigentes – um procedimento usual do regime.¹⁴¹

A tradição dos colóquios literários será retomada em 1963, no Teatro de Bolso do Clube Fenianos Portuenses, sempre sob apertada vigilância estatal. Os relatórios das referidas sessões dão conta não só do tipo de público que aí afluí, mas também do “núcleo duro” das iniciativas, que tem em Óscar Lopes um dos principais mentores.

Ilse Losa, presença assídua e discreta nos colóquios da associação, consta nos relatórios emitidos pela Delegação do Porto da PIDE como figura central da sessão realizada a 19 de Novembro de 1960, em que apresenta o seu novo livro, à

¹⁴¹ Cito a este propósito um relatório da PIDE, datado de 9 de Fevereiro de 1963, que sintetiza em breves linhas a história dos colóquios da associação e as razões da sua proibição: «O grau de interesse por essas pretensas sessões culturais não era suscitado pela projecção ou talento do conferencista, mas sim pelo seu maior ou menor prestígio, adquirido na defesa de princípios políticos opostos aos que actualmente vigoram no país. [...] E era precisamente este género de intelectuais que atraía à Associação dos Jornalistas uma importante percentagem do sector político mais extremista, constituída, em grande parte, por certa juventude perversa e corrompida, que encontrava em tais colóquios ambiente ideal onde patentear as suas propensões. Com a substituição, operada a partir de 1962, do elenco directivo da Associação de Jornalistas, passaram a presidir aos destinos da Colectividade homens de uma envergadura política diferente, se não diametralmente oposta à dos anteriores corpos gerentes e cessaram os colóquios.» (Procº 1289/49 SR, NT 2644, p. 17).

altura ainda no prelo, intitulado *Rostos Humanos*.¹⁴² É curioso notar que se tratou, na óptica dos agentes que lavraram os relatórios,¹⁴³ de uma das sessões “mais politizadas” no historial da Associação. O evento, que reuniu cerca de noventa pessoas no Salão Nobre da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto e teve nas pessoas de Alberto Uva, Óscar Lopes e Taborda de Vasconcelos os principais dinamizadores, deu azo à abordagem de algumas das questões mais polémicas da actualidade nacional.¹⁴⁴

Após a leitura de excertos da obra, Ilse Losa foi confrontada com várias questões sobre a realidade americana. A escritora é incitada pelo público a opinar sobre a realidade laboral nos Estados Unidos da América, mais concretamente, sobre os problemas das classes trabalhadoras e sobre as formas de organização sindical. É, no entanto, o Eng^o Atanagilde Teixeira Pinto quem responde a essa pergunta, pois, tal como se pode ler num dos relatórios: «Ilse Losa apercebeu-se da armadilha [de se querer levar a discussão para o campo político] e respondeu desabridamente, dizendo que não vinha falar sobre a América, mas sim sobre a obra.» (Proc.1289/49 – SR NT – 2644 p. 20). Esta reserva inicial da autora em se pronunciar sobre assuntos candentes da actualidade revela-se, no entanto, infrutífera, atendendo à vivacidade do diálogo que se estabelece entre elementos do público e mesmo às interpelações directas à mesa.

¹⁴² A avaliar pela data da apresentação da obra, trata-se da crónica de viagens que viria a ser publicada com o título *Ida e Volta. À Procura de Babbitt* (1960). O debate que se seguiu e as questões que foram abordadas, sobre diferentes aspectos da realidade americana, apontam nesse sentido. Cabe, no entanto, salientar que um dos excertos então lidos pela autora, referente a uma cena que se desenrola no consulado dos Estados Unidos da América, foi retirada e viria mais tarde a integrar o romance *Sob Céus Estranhos* (1962). A contundência do diálogo entre o protagonista e o funcionário do consulado, os comentários ao atraso da sociedade portuguesa e ao desregramento da americana, bem como a pergunta que é feita à personagem, «se este tem ideias subversivas», teriam, sem dúvida, levantado alguma celeuma e levado a que a cena fosse omitida.

¹⁴³ Existem dois relatórios que dão conta desta sessão de 19 de Novembro. Um faz parte do processo 1289/49 – SR NT – 2644 pp. 19-21, referente à autora e é da responsabilidade do Subdirector C. Dias. O outro, apenso ao processo do casal (Proc. 3590 – E/T NT 1493 pp. 96-98), é assinado pelo Agente José Carreira Ramos. Em termos de conteúdo os textos são coincidentes, apenas a formulação deixa traçar aspectos mais temperamentais da personalidade dos relatores.

¹⁴⁴ O relator José Carreira Ramos comenta da seguinte forma a atmosfera em que decorreu a referida sessão: «Chega a parecer incrível que um colóquio literário, que de literário só tem o nome, se transforme num pretexto para a livre reunião de existencialistas, comunistas, democratas, numa palavra, da fina flor do revirinho extremista do Porto, e que homens rotulados de jornalistas e escritores, e com responsabilidades pedagógicas e culturais, como é o caso dos DRS. Alberto Uva, Óscar Lopes e Taborda de Vasconcelos, se prestem a papéis daqueles, mascarando com discussões duma infantilidade e pobreza confrangedoras, ataques mais ou menos velados às instituições vigentes.» (Proc. 3590 – E/T NT 1493 p. 96).

As questões relacionadas com a sociedade americana, como o racismo e as políticas educativas (temas que são particularmente caros a Ilse Losa), foram obviamente pretexto para tecer duras críticas à realidade portuguesa – um facto notado pelos relatores:

As perguntas choviam e todas elas tendenciosas, ambíguas, e apenas com a finalidade de meterem a ridículo o Regime político e a Nação. Segundo me foi relatado, este foi, de todos os colóquios realizados, o que mais se caracterizou pelas tendências comunistas reveladas. [...] Foi nítida a intenção de atacar também a política americana. (Proc.1289/49 – SR NT – 2644 p. 20).

Considerações sobre a discriminação do negro na América ou sobre as falhas das estratégias educativas teriam, como é evidente, eco na realidade portuguesa.

É este, aliás, o ensejo aproveitado por Óscar Lopes para criticar a política escolar do livro único e a escassez de literatura infanto-juvenil em Portugal. A conclusão (audaz) do orador de que Portugal registava neste domínio «um atraso de cem anos» e a chegada de Ilse Losa, que refere não ser tal atraso apenas em matéria de pedagogia, mas «em tudo o resto», provocam entusiasmo na assistência – uma reacção que é notada pelos relatores.

Um outro aspecto, ainda que lateral ao colóquio, é o facto de, tal como consta nos relatórios, Atanagilde Teixeira Pinto, ter elogiado «o sentido crítico da escritora», que não se coíbe de «pôr o dedo nalgumas feridas» e «apontar os nossos erros» (cf. Proc. 1289/49 – SR NT – 2644 p. 20). Ou ainda, como se pode ler no outro relatório, glosando mais uma vez as palavras do orador, «tem dito coisas desagradáveis dos portugueses, permitindo-se até falar das “barbas brancas dos portugueses”» (Proc. 3590 – E/T NT 1493 p. 98).¹⁴⁵ Não é perceptível pela leitura dos relatórios até que ponto os comentários do orador são ou não eivados de ironia, sobretudo, quando se sabe das reacções negativas despoletadas por essas mesmas críticas. Fosse ou não esse o caso da intervenção de Atanagilde Teixeira Pinto,

¹⁴⁵ Estas afirmações teriam aguçado a curiosidade dos agentes da PIDE em relação a Ilse Losa. Um dos relatores, chocado com estas afirmações, comenta-as da seguinte forma: «Ficou, porém, sem se saber que feridas eram essas e quando e como a escritora falou desagradavelmente das ‘barbas brancas dos portugueses’, pois tal não foi revelado.» (Proc. 3590 – E/T NT 1493 p. 98).

certo é que a crítica à realidade de um país constitui, muitas vezes, um privilégio reservado aos locais¹⁴⁶ e, nesta medida, Ilse Losa, foi com certeza uma escritora duplamente incómoda.

A leitura deste relatório dá-nos a imagem da intelectualidade portuense como uma elite politicamente empenhada e muito interventiva. Para além disso, o documento permite-nos situar no contexto coevo, focando as questões que marcavam a actualidade da época. Temas como as condições laborais, a discriminação dos negros e a guerra estavam na ordem do dia não só pela instabilidade da conjuntura internacional e a tensão da Guerra Fria, mas também devido aos conflitos que se desenhavam nos cenários ultramarinos.

4. A obra tradutiva losiana: considerações gerais

A actividade de Ilse Losa como tradutora coincide, do ponto de vista cronológico, com as últimas décadas da ditadura, estendendo-se de inícios dos anos 50 a meados dos anos 70. É, no entanto, possível nesse quartel de século distinguir vários momentos que correspondem a fases de maior ou menor envolvimento sociopolítico desta escritora-tradutora luso-alemã.

Os anos 50 constituem, até certo ponto, um período de aprendizagem e o início da afirmação de Ilse Losa, quer como autora, quer como tradutora. Esse facto é observável sobretudo na extensão dos enunciados produzidos. Os textos vertidos para português são, regra geral, narrativas curtas ou excertos de obras de maior fôlego. Os temas abordados são, por norma, centrados na realidade alemã da época e, por isso mesmo, passíveis de se tornarem consensuais do ponto de vista interpretativo.

¹⁴⁶ Constitui de facto uma questão interessante a das expectativas relativamente à atitude dos estrangeiros no seio de comunidades que lhes são estranhas. Se, por um lado, esse estatuto de exterioridade lhes dá uma margem de tolerância muito maior do que a dos habitantes locais, subordinados aos juízos do grupo, por outro lado, espera-se destes uma atitude bem mais cautelosa e até uma apreciação benevolente de uma cultura e de uma sociedade à qual não pertencem inteiramente. Elrud Ibsch aborda precisamente esta questão no artigo «How Different is the Other?»: «A specific group or culture is supposed to develop its own standards of true / false and good / evil and those not belonging to the group are expected to be extremely cautious in judging the group's norms and values.» (Ibsch, 1996: 361).

Os anos 60 marcam o início de uma intensa actividade de tradução. Ilse Losa aventura-se então na transposição para português de obras integrais e abarca outros géneros, como o teatro e o romance. Do ponto de vista temático, trata-se de textos de natureza interventiva, em que Ilse Losa se assume claramente como intelectual de esquerda. É sobretudo na fase em questão que esta autora-tradutora abraça projectos de maior envergadura, aliando-se a casas editoriais não conotadas com o regime, como, por exemplo, a Portugália.

De meados dos anos 60 a meados dos anos 70 verifica-se uma diminuição do volume de textos traduzidos, possivelmente, por força de alguma estabilização conjuntural ou na sequência de coacções censórias. O facto de Ilse Losa ter traduzido peças radiofónicas¹⁴⁷ no final da década de 60, já na era marcelista, parece apontar nesse sentido. Os textos então vindos a lume, na revista *Humboldt*, são trabalhados a partir de originais alemães datados da década de cinquenta e, ainda que em moldes diferentes, fazem eco da crise existencial que marca a literatura do após-guerra.

Gostaria de salientar que estas considerações genéricas não nos devem induzir em erro em relação à heterogeneidade e amplitude cronológica da obra de tradução losiana. Efectivamente, esta estende-se por mais de duas décadas e surge, muitas vezes, sob a forma de contributos pulverizados em jornais e revistas em que Ilse Losa colaborava – o que constitui um inquestionável factor de dispersão. Na impossibilidade de contemplar a totalidade da referida obra, proponho-me limitar o *corpus* a considerar neste estudo aos textos que se insiram em projectos editoriais mais vastos, ou seja, que tenham entrado no circuito comercial com a chancela de casas editoras em resposta a uma política, solicitação ou tendência do mercado livreiro ou de um nicho específico desse mercado. Procurarei, ainda, e com base neste critério (*i.e.*, o canal de divulgação dos textos), agrupar as referidas traduções por género literário – uma ordenação que, curiosamente, tem correspondência ao nível da periodização cronológica, uma vez que Ilse Losa, nas

¹⁴⁷ As peças radiofónicas a que aqui se faz referência diferem das peças de entretenimento radiofónico que invadiam os lares portugueses sobretudo a partir de meados dos anos 50 (cf. Pimentel, 2000: 86). Trata-se de um género literário que teve o seu apogeu na Alemanha do após-guerra, marcado, do ponto de vista temático, por esse contexto, e que conheceu entre grandes vultos da intelectualidade germânica alguns dos seus maiores cultores (cf. Würffel, 1978: 4ss).

várias fases do seu percurso tradutivo, se concentra no trabalho com um tipo de texto determinado.

Começarei, assim, por considerar as traduções de narrativas curtas alemãs (inclusive, por razões de enquadramento, algumas das que surgiram em publicações periódicas) a que se seguirão as de romances europeus (a partir de traduções alemãs). Fazem parte de um terceiro bloco as traduções dos dramas de Max Frisch, de Bertolt Brecht e das peças radiofónicas de Martin Walser e de Günter Eich.

Gostaria ainda de referir que não pretendo, nas alíneas que se seguem, proceder à análise literária ou a uma crítica de tradução desses textos, uma vez que tal não se afigura exequível (ou sequer desejável) no âmbito do presente estudo. Procurarei, sim, delinear as principais linhas semiointerpretativas das obras em causa e equacioná-las em função dos aspectos conjunturais do contexto de chegada, visto que a tradução, como é aliás comumente defendido, pode funcionar como veículo de preenchimento das falhas do sistema hospedeiro –¹⁴⁸ uma situação particularmente evidente no contexto salazarista, em que a vida cultural era marcada pela censura.

4.1. A tradução de narrativas curtas e excertos de obras narrativas alemãs

É curioso notar que, durante a década de 50, Ilse Losa, quer na qualidade de autora de textos originais, quer de tradutora, aborda questões relativamente inócuas do ponto de vista ideológico. O espaço de que dispõe nas revistas em que colabora é normalmente aproveitado não só para operar intervenções urgentes em áreas que considera socialmente prioritárias, como a educação infanto-juvenil – um tipo de actuação cívica que a situa em campos não marcadamente politizados –, mas

¹⁴⁸ Itamar Even-Zohar ao referir-se aos contributos que concorrem para o enriquecimento do repertório faz a distinção entre situações de “canonicidade estática”, sempre que se trata de textos “soltos”, que figuram isoladamente sem serem propriamente geradores de alterações de procedimentos, e situações de “canonicidade dinâmica”, quando estamos perante modelos, ou seja, quando os textos dão origem a padrões produtivos dentro do sistema (cf. Even-Zohar, 1990: 19ss).

também como espaço experimental ao nível da produção literária original e da tradução.¹⁴⁹

Os temas prendem-se, sobretudo, com o flagelo da guerra, o anti-semitismo e o Holocausto nazi – uma incidência temática que, como vimos, se justifica numa década de rescaldo do conflito mundial. A perspectiva é, regra geral, a de uma Alemanha também ela sacrificada pelos processos históricos.

Esta preocupação em dar a conhecer uma outra faceta da Alemanha, compreensível na atmosfera germanófoba do pós-guerra, é igualmente visível ao nível da selecção de obras que começa a traduzir, ou seja, da preocupação de divulgar nomes da intelectualidade alemã em que estes aspectos, da dor e sofrimento infligidos pela guerra, sejam particularmente evidentes.

Em Setembro de 1950, Ilse Losa publica, na revista *Vértice*, excertos do diário da artista gráfica e escultora Käthe Kollwitz [1867-1945], traduzidos a partir do original intitulado *Tagebücher und Briefe*, editado em 1948 com a chancela da Gebrüder Mann de Berlim (indicação que consta no artigo em rodapé). Sublinhe-se a actualidade da tradução (o texto de partida havia surgido no mercado livreiro apenas dois anos antes) e a importância do trecho introdutório, em que Ilse Losa tem a preocupação de inteirar o leitor português dos principais acontecimentos da vida da artista, chamando a atenção para os duros golpes que constituíram para esta a perda do filho e do marido (mortos na Primeira e Segunda Guerras Mundiais, respectivamente) e de como a arte funcionou, naquele caso, como projecção catártica do sofrimento da autora.

O trabalho de tradução é fragmentário, aliás, em consonância com a natureza diarística do original, e intercalado com o próprio texto de Ilse Losa. Os excertos seleccionados reforçam a imagem da Alemanha anteriormente referida.

Em Novembro de 1950, Ilse Losa escreve um artigo, também para a revista *Vértice*, sobre Hans Fallada.¹⁵⁰ À semelhança do procedimento anterior, depois de

¹⁴⁹ Trata-se de uma espécie de campo de ensaio para a escrita ficcional, em que Ilse Losa vai publicando alguns contos e mesmo excertos de romances que mais tarde dará à estampa, possivelmente, numa tentativa de tomar o pulso às reacções da crítica. Em 1951, Ilse Losa publica na revista *Vértice* excertos narrativos que viriam a integrar os romances *Rio sem Ponte* (1951) e *Sob Céus Estranhos* (1962).

¹⁵⁰ Refira-se que o autor não era completamente desconhecido do público português. A tradução do romance *Kleiner Mann – großer Mann, alles vertauscht* (1939), *Pequeno homem, grande homem e volta tudo ao contrário* (1943), assinada por Campos Lima, havia já sido publicada com a chancela da Sociedade Nacional de Tipografia.

fornecer dados biográficos sobre o escritor, Ilse Losa traduz dois pequenos excertos dos romances *Kleiner Mann, was nun?* (1932), que é referido no artigo como *E agora, Zé Ninguém?*, e *Jeder stirbt für sich allein* (1947), designado como *Cada um morre só*. No caso da primeira narrativa, o passo escolhido retrata a atrofia financeira em que viviam as gentes de classes sociais mais desfavorecidas durante o período de entre guerras. Trata-se da tradução de um breve diálogo entre o par amoroso Pinneberg e Laemmchen sobre o esforço financeiro que haviam feito para juntar algumas economias.

O segundo excerto, retirado do romance *Jeder stirbt für sich allein*, é já mais extenso e de carácter descritivo, reportando-se ao episódio em que o casal Quangel recebe a notícia da morte do filho Otto, atingido em combate.

Os artigos acima referidos são representativos das primeiras incursões da autora no domínio da tradução. Trata-se de um procedimento cauteloso, circunscrito à tradução de pequenos trechos que acompanham (e ilustram) o texto de Ilse Losa. Estas experiências iniciais denunciam o que parece ser o seu objectivo como mediadora cultural, sobretudo desta primeira fase: dar a conhecer o ângulo privado da História alemã através de alguns dos seus autores mais prestigiados.

Consciente da importância da literatura alemã no contexto europeu e mundial, Ilse Losa procura trazer algumas das suas referências para o panorama cultural português. Mais tarde, em meados dos anos 50, e naquilo que constitui já um empreendimento de maior fôlego, verte para português narrativas curtas, agora na sua versão integral. Ainda assim, trata-se de textos breves que ocupam apenas algumas páginas das revistas em que colabora.

Em 1954 é publicada na revista *Vértice* a tradução do conto brechtiano «Die unwürdige Greisin», «A Velha Inconveniente», texto que, tal como Ilse Losa faz questão de informar, foi extraído do volume *Kalendergeschichten*, editado pela Rowohlt, de Hamburgo (1953).¹⁵¹ Mais uma vez se verifica o cuidado de fornecer ao leitor informações sobre o autor e a sua obra, naquilo que pode ser entendido não só como uma contextualização do conto traduzido, mas também, até certo

¹⁵¹ Embora Ilse Losa não indique o ano da edição, pela proximidade das datas, trata-se seguramente da edição de 1953, uma vez que as edições anteriores de 1948 e de 1949 têm a chancela das editoras Mitteldeutscher Verlag (Halle) e Gebrüder Weiss (Berlim), respectivamente.

ponto, como uma justificação da relevância dessa importação cultural. Comprova isto mesmo o facto de Ilse Losa argumentar que Brecht é um dos «maiores» e «mais discutidos» escritores alemães contemporâneos. Saliente-se ainda a subtileza com que se refere às posições ideológicas do dramaturgo alemão, não ignorando o facto de muitos não se reverem nas ideias por este defendidas:

O leitor, concordando ou não com o curso de ideias de Brecht, não pode deixar de ter em linha de conta mesmo os seus mais leves apontamentos, pois Brecht tem sempre que dizer e sabe sempre dizê-lo, independentemente da forma que escolha. [...] Brecht ataca uma civilização, faz a análise do seu tempo e toma o partido do indivíduo subjugado. Nem as discussões à volta da sua pessoa, nem os aplausos entusiásticos ou os ataques ferozes de que tem sido alvo, conseguiram afastá-lo do caminho que a si próprio traçou (Losa, 1954: 460).

Ao mesmo tempo que sublinha a coerência do autor, Ilse Losa tem o cuidado de, sem omitir as suas orientações ideológicas (vagamente de esquerda), despolitizar o discurso,¹⁵² salientando a atitude crítica de Brecht em relação à realidade coeva e as suas tendências solidárias e humanistas.

Estas considerações, eventualmente com a intenção de salvaguardar exageros interpretativos, não destituem a narrativa do traço subversivo que a caracteriza. A história de uma anciã que, depois de enviudar, para espanto de todos, inclusivamente dos filhos, e ao arrepio do seu comportamento até então recatado, decide finalmente gozar a vida, teria, como é evidente, redobrado impacto num contexto profundamente patriarcal e conservador como era o Portugal dos anos 50. A independência da personagem, a inversão egocêntrica das suas prioridades, a indiferença aos preconceitos e à maledicência social, e o propósito, arrojado para a idade e condição de viúva, de tirar partido da sua liberdade tardia

¹⁵² Maria Manuela Gouveia Delille, a propósito do impacto da obra brechtiana no Portugal do Estado Novo, refere precisamente a existência de uma recepção intencionalmente despolitizada do dramaturgo alemão. Para além de vários artigos, datados dos anos 40 e assinados por Luís Francisco Rebello – um dos nomes ligados ao teatro que mais escreveu sobre Brecht –, cita como exemplo desta crítica politicamente inócua a nota que Jorge de Sena publica n' *O Comércio do Porto*, a 25 de Setembro de 1956, na sequência da morte do escritor. Transcrevo o comentário de Maria Manuela Delille a respeito do texto de Sena: «Neste e noutros artigos da década de 50 (e da seguinte), é preciso saber ler nas entrelinhas; muitas das omissões, indefinições ou distorções parecem dever-se mais ao receio justificado do lápis azul da censura do que a uma deficiente informação por parte de críticos e / ou tradutores.» (Delille, 1991: 34).

mostravam-se pouco consonantes com a atitude discreta, de total subjugação ao marido e à família, defendida pelo Estado Novo.

A narrativa brechtiana «A Velha Inconveniente» vai, pois, ao encontro da imagem da mulher socialmente emancipada propagada por Ilse Losa e pelos círculos em que esta se movimenta.¹⁵³

A tradução de narrativas curtas publicadas em revistas pode, como foi referido, ser entendida como uma etapa preparatória de projectos editoriais de maior envergadura como os romances ou as peças teatrais.

Em meados dos anos 50, mais concretamente em 1954, vem a lume a tradução portuguesa de uma antologia de narrativas curtas de Anna Seghers, a saber: «Der Ausflug der toten Mädchen» (1946), «Das Obdach» (1941-1942), «Der Führerschein» (1932), «Das Ende» (1945-1946), com os títulos «O Passeio das Raparigas Mortas», «O Refúgio», «Carta de Condutor» e «O Fim», respectivamente. Os textos, agrupados num volume cujo título coincide com o nome da autora, *Anna Seghers*, integram a colecção “Antologia do Conto Moderno” da Atlântida Editora. Este constitui, efectivamente, o seu primeiro trabalho de tradução mais extenso.

Em traços muito gerais, trata-se de um conjunto de textos que têm em comum o facto de, de alguma forma, tematizarem o flagelo da guerra, o seu contexto persecutório e o impacto devastador sentido nas histórias individuais.

O conto «Das Obdach» tem como cenário a cidade de Paris em Setembro de 1940, um período durante o qual a capital francesa se encontrava ocupada pelas

¹⁵³ Refiro a este propósito o facto de Ilse Losa publicar com alguma regularidade recensões de obras de escritoras portuguesas, que, de forma mais ou menos directa, abordam o tema da condição feminina em Portugal, como Ester de Lemos, Maria Archer ou Maria da Graça Azambuja (textos publicados na revista *Vértice* nos inícios dos anos 50). Destaco, pela contundência dos comentários, o texto que Ilse Losa assina, precisamente para a revista *Vértice*, a propósito da publicação de *As Mulheres do Meu País*, de Maria Lamas: «O problema da mulher portuguesa foi assim, pela primeira vez, registado numa obra profunda, documentada e esclarecedora. Ficámos conhecendo a mesquinhez de viver das mulheres do campo, o seu desconforto, a sua vida conjugal e abnegação, as suas dificuldades económicas, os seus desânimos e também a sua força moral, a valiosa colaboração que prestam ao homem, e as suas pequenas alegrias. Vimos a mulher do mar nas horas trágicas de vida incerta, os perigos que enfrenta, os sacrifícios que lhe são exigidos [...]. Chegámos a conhecer a mulher operária nas fábricas, nas minas, na indústria caseira, nos serviços públicos, nos cais [...]. Chegámos a conhecer a sua vida diária, cansativa e mal recompensada. E, finalmente, a autora fala da mulher doméstica, daquela que se cansa na vida rotineira que tem de fazer milagres de economia; e da outra, que se entretém em frequentar modistas e casas de chá. É a vida da mulher portuguesa em todos os seus aspectos, é o problema da mulher a quem falta a preparação para reconhecer este problema. Foi para isto que a autora nos quis chamar a atenção e inteiramente conseguiu.» (Losa, 1950b: 258-259).

tropas de Hitler. A narrativa relata a história de uma mãe de família, Madame Meunier, que, tendo tido conhecimento da existência do filho de um refugiado alemão, entretanto preso pela Gestapo, decide dar guarida ao jovem. Para tal tem que ocultar ao marido, à altura simpatizante das tropas alemãs, a verdadeira identidade do novo hóspede. O desfecho do conto não deixa de se revestir de ironia, uma vez que o marido da protagonista acaba por desenvolver uma animosidade contra as forças ocupantes e confessa à mulher, ignorando que tinha sob o seu tecto o filho do prisioneiro alemão, estar arrependido de na altura não ter auxiliado aquele jovem. Esta teria sido, na sua óptica, uma maneira de resistir e de combater a prepotência das tropas nazis.

A génese deste texto, ao que tudo indica vindo a lume durante o período em que Anna Seghers se encontrava refugiada em França,¹⁵⁴ está associada às reflexões da autora sobre a força e as motivações subjacentes à organização da resistência francesa (cf. Hilzinger, 2000: 117). Note-se a valorização do heroísmo discreto, feito de pequenos gestos do quotidiano, que, claramente, se opõe aos grandes feitos dos heróis – um tema abordado em diversas obras da escritora.

Um outro aspecto a ter em linha de conta é o facto de a protagonista, Madame Meunier, ser apresentada como uma personagem forte e humana com uma clara superioridade em termos éticos e morais em relação ao marido, para quem o auxílio ao jovem tem sobretudo uma motivação política (cf. Hilzinger, 2000: 116). A personagem aproxima-se assim das figuras femininas segherianas dotadas de força interior e autonomia relativamente às personagens masculinas (cf. *infra*, 217ss).

O conto «Der Führerschein» («A Carta de Condução») é a história, muito breve, do motorista chinês Wu Pei-li que, preso pelas forças nipónicas, consegue matar quatro oficiais inimigos, fazendo precipitar para o rio o carro do exército que o obrigaram a conduzir. O suicídio heróico, que constitui o tema central do conto, situa esta narrativa na esteira das primeiras “crónicas de mártires”

¹⁵⁴ Sonja Hilzinger faz referência aos aspectos autobiográficos do texto. Anna Seghers teve a seu cargo os filhos de Bruno Frei, cuja mulher falecera num bombardeamento a Paris. Também os filhos da autora, durante o tempo em que esteve em França, estiveram ao cuidado de amigas como Lore Wolf ou Jeanne Stern (cf. Hilzinger, 2000: 117).

segherianas e, muito em particular, do romance *Die Gefährten*, vindo a lume no mesmo ano (cf. Hilzinger, 2000: 98).

O texto narrativo «Das Ende» («O Fim») desenrola-se no cenário da Alemanha do após-guerra e aborda a questão do julgamento e punição dos funcionários nazis. Trata-se da história do encontro casual do engenheiro Volpert, sobrevivente do campo de concentração de Piaski, com Zillich, um dos guardas que aí trabalhavam. Este episódio, perfeitamente fortuito, vai estar na origem da fuga desenfreada do antigo guarda que, perseguido pelos fantasmas do passado, mais do que pelas autoridades do presente, acaba por se suicidar. O protagonista, minado pela angústia de ser descoberto e julgado, vive a experiência de um cerco que se aperta cada vez mais, vendo como única solução para fugir à justiça dos homens o pôr termo à própria vida. Esta narrativa deve ser interpretada numa perspectiva de complementaridade com a história de Georg Heisler, protagonista de *Das siebte Kreuz* e da sua fuga do campo de concentração (cf. Hilzinger, 2000: 127). No prefácio à antologia, Ilse Losa chama a atenção para esta espécie de articulação entre diegeses, que, por vezes, se sente na obra da escritora:

Esta preocupação da autora – de continuar, em livros sucessivos, as suas personagens – denuncia que, em Seghers, a análise da sociedade não mata a análise do indivíduo. (Losa, 1954: 10).

A vertente social da obra de Anna Seghers é realçada por Ilse Losa no referido texto. No caso destas duas personagens, Heisler, o prisioneiro evadido de *Das siebte Kreuz*, e Zillich, o ex-guarda perseguido de «Das Ende», a situação de fuga não aproxima as figuras, uma vez que, tal como Ilse Losa faz questão de salientar, há uma clara diferença entre os indivíduos e as motivações dos seus actos. O facto de várias personagens segherianas concorrerem para uma perspectivacão caleidoscópica da realidade alemã coeva é um aspecto sublinhado no prefácio:

Tendo dado ao seu conto [«Das Ende»] o «fundo» da Alemanha depois da última derrota, a escritora obriga-nos, mais uma vez, a reflectir nos horrores das guerras:

idades em ruínas, homens a errarem dum lado para o outro, pais que perderam os filhos e filhos que perderam os pais.

Este conto é um grave aviso num momento em que pairam sobre o mundo, novamente, as mais terríveis ameaças de guerra. (Losa, 1954: 11).

Estas palavras, que podem ser entendidas como uma justificação da escolha do texto, apontam num duplo sentido: dar a conhecer a faceta de sofrimento da Alemanha (como foi aliás já sobejamente sublinhado a propósito da produção literária, original e tradutiva, de Ilse Losa durante este período) e divulgar uma mensagem pacifista numa década que vive atemorizada ante a perspectiva de um novo conflito mundial.

«Der Ausflug der toten Mädchen» é outra das narrativas (possivelmente a mais extensa) que consta da antologia. Tendo como ponto de partida o relato de um passeio escolar de um grupo de raparigas, todas elas vítimas directas ou indirectas da era nacional-socialista, «Der Ausflug der toten Mädchen» é tida como a obra mais marcadamente autobiográfica de Anna Seghers. A narradora, tal como a autora, refugiada no México na sequência das perseguições nazis, recorda a Alemanha da sua infância, antes da Primeira Guerra Mundial, quando se respirava ainda uma atmosfera de paz e tranquilidade, ao mesmo tempo que se lembra de como esse universo foi destruído pelas guerras que se seguiram. Num limbo de consciência, aturdida pelo calor da planície mexicana, a personagem reconstitui, em catadupas de memórias, o passado vivido na Alemanha, e, em particular, o dia em que as raparigas da sua classe escolar participaram num passeio nas margens do Reno. É esse o ensejo para passar em revista os destinos das figuras que povoam a sua infância e juventude – exercício de que resulta o retrato de uma nação dilacerada pelas guerras.

Chamo a atenção para os paralelismos entre a temática do conto de Anna Seghers e as linhas isotópicas da escrita de Ilse Losa. Para além disso, a intersecção dos planos temporais, numa espécie de mimetização literária dos processos mentais do recordar, constitui mais um ponto de aproximação da produção narrativa das duas autoras.

Estes aspectos temático-formais parecem indiciar a existência de uma recepção produtiva da obra segheriana na ficção narrativa de Ilse Losa – uma

hipótese que ganha consistência se considerarmos a admiração que a própria admite ter em relação a Anna Seghers (cf. *infra*, 175). Estes dados, reveladores de uma afinidade da tradutora com a obra a traduzir, bem como o facto de «O Passeio das Raparigas Mortas» integrar uma linha editorial com maior visibilidade e impacto no sistema de chegada do que as publicações em revistas justificam que seja dedicada à tradução deste texto uma atenção especial na terceira parte deste trabalho.

Um outro texto que gostaria de referir ainda neste ponto é o do conto «Schwere Stunde», de Thomas Mann (a tradução com o título «Hora Difícil» é publicada na revista *Vértice*, em 1955) não só pela importância literária que o autor assume para Ilse Losa,¹⁵⁵ mas também pelo empenho com que esta verteu para português o original manniano.¹⁵⁶ A narrativa, vinda a lume em 1905, constitui um tributo de Thomas Mann ao escritor Johann Christoph Friedrich von Schiller, por ocasião do centenário da sua morte. No caso da tradução portuguesa, trata-se de uma dupla homenagem a esses dois grandes vultos da literatura alemã, uma vez que em 1955 se completavam cento e cinquenta anos sobre a morte de Schiller e se comemorava o octogésimo aniversário de Thomas Mann.¹⁵⁷

¹⁵⁵ A importância de Thomas Mann para a escritora Ilse Losa é bem visível logo no início do romance *Sob Céus Estranhos* (1962), no passo em que José Berger, a personagem central da narrativa, aguarda novidades sobre o nascimento do filho e se perde em lucubrações sobre a relatividade do tempo, recordando-se de excertos da obra *Der Zauberberg* (1924), *A Montanha Mágica*: «Onde tinha lido que o tempo passava devagar quando o espiávamos? – taque! Onze e quarenta e sete – ah! Sim, a *Montanha Mágica*, a medir a febre, etc. Levava sete minutos nesse tempo. [...] Lembrava-se bem agora. Quisera que Gil lesse a *Montanha Mágica*, mas Gil não tinha tempo. Era ele próprio um personagem da *Montanha Mágica* com a Morte instalada no seu Tempo.» (*Sob Céus Estranhos*, 1992³: 7). A intertextualidade com o texto de Thomas Mann, e sobretudo a evocação do motivo do tempo, tem uma importante dimensão semântica na obra não só pelo facto de concorrer para a afirmação identitária do protagonista, um refugiado judeu-alemão fixado em Portugal, mas também por constituir uma espécie de *leitmotiv* na caracterização de Gil – amigo inseparável de José.

Refira-se que a alusão intertextual a Thomas Mann e a uma das suas obras mais emblemáticas constitui igualmente uma forma de mediação cultural e de divulgação da literatura alemã no nosso país.

¹⁵⁶ Refira-se, a título de curiosidade, que, ao que tudo indica, também para Ilse Losa a tradução de *Schwere Stunde* se teria revelado uma tarefa particularmente árdua, a fazer fé nas palavras da sua filha Alexandra Losa, que se recorda da dedicação (e exasperação) da sua mãe em relação ao texto de Thomas Mann. (Conversa com Alexandra Losa a 21 de Dezembro de 2006).

¹⁵⁷ Maria Teresa Mingocho situa a recepção portuguesa manniana nos anos 30, mais concretamente, em traduções, muitas vezes a partir do francês, publicadas em revistas como *Seara Nova*. Trata-se de textos que, na sua maioria, põem em destaque (amiúde com propósitos políticos) a imagem de humanista do escritor. Ainda segundo a autora, o facto de o romance neo-realista, com o apreço pela tematização de questões sociais, dominar o sistema literário português da época constituiu um óbice à recepção da narrativa manniana, centrada no sujeito e com um acentuado pendor psicologista (cf. Mingocho, 1998: 167ss).

Se na génese do texto de partida está a homenagem prestada por um escritor da Modernidade a um dos grandes clássicos alemães – no fundo, uma recepção literária intrassistémica –, no caso da tradução portuguesa, trata-se de um tributo exógeno a dois autores que marcaram diferentes períodos da cultura alemã, naquilo que pode ser entendido como o reconhecimento de uma tradição literária de excelência.

Ainda que o texto que introduz a tradução propriamente dita seja essencialmente centrado em Thomas Mann, fornecendo ao leitor dados biobibliográficos e enfatizando a sua coerência ideológica, a explicação da génese do conto, bem como a explicitação da referência velada a Goethe, «esse outro que ele amava com saudosa hostilidade», remetem-nos para os finais do século XVIII.

O acto de criação literária, como processo laborioso de burilar a palavra, é aqui representado na figura de Schiller e na forma como este se esgota física e psicologicamente para concluir a obra *Wallenstein* (1799). Nos antípodas desta imagem da criação, como contínuo processo de aperfeiçoamento, surge a noção da genialidade criativa de que a escrita goethiana é o exemplo apresentado.

A questão do acto de criação literária é, sem dúvida, universal e atemporal, e constitui, neste caso concreto, um ponto de contacto entre Schiller e Thomas Mann, uma vez que este último se revê no esforço de criação do escritor de Weimar.

Em jeito de conclusão, refira-se que, depois das narrativas curtas publicadas em meados dos anos 50,¹⁵⁸ os anos 60 marcam, efectivamente, um período de viragem na escrita de Ilse Losa. Tal poder-se-á ficar a dever não só a um agravamento da conjuntura político-social (cf. *supra*, 29ss), que obviamente exige

¹⁵⁸ Em 1967 surge na revista *Humboldt* a tradução da novela de Robert Musil «Die Portugiesin» – texto que integra a trilogia *Drei Frauen*, constituída pelas novelas «Die Portugiesin», «Grigia» e «Tonka», publicada em 1924 pela editora Rowohlt. Estes textos, reunidos com outras narrativas do autor no volume intitulado *A Portuguesa e Outras Novelas* (2008), foram publicados pela Dom Quixote, que abraçou o projecto de editar a obra do autor. A tradução das referidas novelas é assinada por Maria Antónia Amarante, estando a sua revisão a cargo de João Barrento, que dirige a colecção. Em relação à tradução de narrativas curtas por Ilse Losa, refiro ainda o conto «Um Homem Irresistível», de Gabriele Wohmann, publicado na revista *Humboldt*, em 1972, e, ainda na mesma revista, «Férias» (1973), de Wolfgang Hildesheimer; «Parábolas» (1973), de Hans Jürgen Heise e «A Morte de Elsa Baskoleit» (1973), de Heinrich Böll. Excepção feita à novela de Musil, trata-se de narrativas relativamente breves. Existem ainda outros textos traduzidos por Ilse Losa que não menciono pelo facto de constituírem notas de reflexão ou pequenos apontamentos pouco significativos no cômputo geral da obra tradutiva losiana.

da elite intelectual uma atitude mais crítica e interventiva, mas também ao facto de Ilse Losa se ter, progressivamente, afirmado no panorama literário português, sentindo-se já suficientemente segura para expressar as suas posições ideológicas.

4.2. Tradução de narrativas longas da literatura europeia

Nesta reflexão sobre o trabalho de Ilse Losa enquanto tradutora, cumpre fazer uma referência breve aos romances que verteu para português, regra geral, em traduções a partir do alemão, mesmo quando originalmente escritos noutras línguas.

Em 1962, é publicado o romance do escritor judeu-ucraniano Scholem-Alejchem (1895-1916),¹⁵⁹ *Tewje, o Leiteiro*, com base na tradução alemã *Tewje, der Milchmann* (1960).¹⁶⁰ A obra faz parte da “Coleção Miniatura” – um formato de bolso das Edições “Livros do Brasil” – dedicada à divulgação de grandes nomes da literatura contemporânea universal (e.g. Ernest Hemingway, Albert Camus, Erskine Caldwell, D.H. Lawrence, Henry Miller, John Steinbeck, Virginia Woolf).

As obras de Scholem-Alejchem, escritas em *jiddisch*,¹⁶¹ retratam as condições de vida das comunidades judaicas do Leste europeu, bem como as transformações sociais, económicas e mesmo culturais que aí se viveram na viragem do século XIX.

¹⁵⁹ Scholem-Alejchem é o pseudónimo de Schalom Rabinovitsch, escritor judeu natural de Perejaslaw – uma povoação situada nas imediações de Kiev. Desde cedo colaborou em revistas e jornais soviéticos, escrevendo em russo e hebraico. Mais tarde é obrigado a abandonar o país, na sequência do *Pogrom* de 1905, emigra para a Suíça, Alemanha e finalmente para os Estados Unidos da América, onde virá a falecer. É autor de obras destinadas aos mais jovens. Empreende também durante a sua vida viagens a inúmeros países como a Áustria, a Roménia, a Bélgica, a França e a Inglaterra – o que contribui, sem dúvida, para um alargamento dos seus horizontes. Neste aspecto, e para fazer uso das palavras de Max Brod no posfácio ao romance em causa, aproxima-se de Charles Dickens e das suas conhecidas “cruzadas de conferências” (cf. Brod, 1962: 150ss).

¹⁶⁰ Muito embora não haja na publicação portuguesa quaisquer indicações relativamente à edição alemã que serviu de base à tradução de Ilse Losa, a existência de um posfácio assinado por Max Brod, texto que é inclusivamente anunciado na página de rosto do volume, leva-me a concluir que se trata da obra editada em 1960, com a chancela Insel, de Wiesbaden – uma tradução a partir do *jiddisch* assinada por Alexander Eliasberg e posfaciada precisamente por Max Brod. Este texto daria mais tarde, em 1964, origem ao espectáculo *Anatevka*, um drama musical inspirado no romance.

¹⁶¹ Embora Scholem-Alejchem dominasse o russo e o hebraico, línguas em que chega a publicar os primeiros textos, opta por escrever as suas obras em *jiddisch*, a língua de milhares de judeus residentes no Leste europeu e associada às classes mais desfavorecidas.

O romance *Tewje, o Leiteiro* narra, em tom confessional e na primeira pessoa,¹⁶² a história de um pobre agricultor residente na pequena aldeia de Bojberik e das peripécias vividas pelas suas sete filhas, cobiçadas por pretendentes da povoação e arredores. As várias histórias que compõem a narrativa constituem, no fundo, um retrato social da Rússia rural anterior à Revolução, sendo as figuras dos jovens que sucessivamente se abeiram das filhas de Tewje a encarnação dos diferentes tipos que marcam a sociedade da época. Assim, desde o alfaiate que casa com a mais velha, um indivíduo humilde, mas honesto e trabalhador, ao estudante sedento de justiça social que se envolve em actividades revolucionárias, sendo por isso preso e desterrado para Sibéria, passando pelo cristão que para casar com Chewa a afasta da família, ou pelo herdeiro sem escrúpulos minado por preconceitos sociais, todas estas figuras dão ao leitor uma imagem não só da cultura semita, mas também das conturbações sociais que assolavam o Leste europeu da época. O romance termina com a partida de Tewje para a Terra Santa, uma imposição do novo genro para quem o sogro leiteiro constitui um embaraço social.¹⁶³

O posfácio de Max Brod, igualmente traduzido por Ilse Losa, para além de salientar a importância da obra e do autor, chamando a atenção para algumas particularidades da sua escrita, nomeadamente, o sentido de humor, realça também o valor histórico-documental da narrativa, clarificando aspectos contextuais da era czarista que lhe servem de pano de fundo.¹⁶⁴

Às conturbações da época e às situações de injustiça do quotidiano responde Tewje com a serenidade da sapiência bíblica – uma fonte inesgotável de sentenças parabólicas constantemente usada pelo protagonista, passando, por isso, a constituir um *leitmotiv* na sua caracterização. Esta linha isotópica da religião e da cultura judaicas que percorre toda a narrativa, para além de conferir ao texto um colorido muito próprio da autenticidade da cultura hebraica, convida a uma

¹⁶² A narrativa tem a particularidade de o sujeito da enunciação convocar de forma expressa um destinatário, pretensamente coincidente com o autor Scholem-Alejchem, que assume assim o papel de narratário do texto.

¹⁶³ Curiosamente a versão portuguesa do romance contém apenas sete capítulos – o que corresponde à edição original, com base na qual teria sido escrito o texto alemão. Em 1914, Scholem-Alejchem acrescentaria um oitavo capítulo – uma espécie de posfácio em que, passados vários anos, daria conta do destino das suas filhas.

¹⁶⁴ Ainda que de forma indirecta, podem ler-se no romance referências também à guerra russo-japonesa e aos vários *Pogroms* que obrigavam à deslocação de judeus das suas povoações (cf. Brod, 1962: 146).

profunda reflexão sobre os desacertos entre a realidade dos homens e a lógica divina. Confrontado com a dureza de algumas situações e com as desigualdades sociais, Tewje procura conforto nas Escrituras, o que não invalida que viva momentos de exasperação. Passos como o que abaixo se transcreve, em que o protagonista reflecte sobre o seu trabalho e as duras condições de vida, ilustram isso mesmo:

«[...] Onde está escrito que eu tenho de me estafar para ganhar uma sopa magra e um pouco de cevadinha, enquanto eles, os ricos de Jehupez, descansam nas termas, não fazem nada todo o santo dia e passam a vida a comer patos assados, pastéis e omeletas? Não sou um homem como eles? Não seria justo que Tewje também descansasse nas termas? Mas onde iriam buscar queijo e manteiga? Quem mungiria as vacas? Eles, os próprios ricos de Jehupez!...» E só de pensar num tal disparate desato a rir! Como diz o provérbio: «Se Deus desse ouvidos a todos os tolos, bonito mundo Lhe havia de sair ...» (Alejchem, 1962: 59).

Este excerto ilustra o tom de revolta e indignação social que perpassa a narrativa. A religião, reduzida a um manancial imenso de citações adaptáveis a todos os momentos, funciona como estratégia de (aparente) resignação face às iniquidades sociais – naquilo que pode ser entendido como uma crítica à própria Igreja. O facto de a personagem fazer constantemente uso de máximas bíblicas para as pequenas e grandes contrariedades do dia-a-dia não deixa de se revestir da mais profunda ironia, uma vez que a fé em nada parece contribuir para uma melhoria efectiva das suas condições de vida. O discurso religioso da personagem constitui, por isso, um dos seus traços caricaturais mais evidentes.

O romance de Scholem-Alejchem não só pelo pano de fundo histórico-cultural de Leste, mas também pelo conteúdo de crítica social e religiosa, congrega os ingredientes das obras malquistas pelo regime.¹⁶⁵ Recordo, neste ponto, as palavras do historiador e deputado João Ameal, referidas anteriormente, que, já em

¹⁶⁵ A recensão deste romance de Scholem-Alejchem, que consta nos registos bibliotecários da *Fundação Calouste Gulbenkian*, data de 12 de Julho de 1965 e é assinada por Patrícia Joyce. No campo reservado à inventariação de palavras-chave consta «Literatura Judaica», «Europa de Leste» e «Rússia», o que situa a narrativa na esteira de um tradição literária não propriamente do agrado do regime. Será possivelmente por esta razão, e como forma de neutralizar a referida informação, que a recensadora sublinha, na apreciação da obra, sobretudo os valores religiosos que percorrem a narrativa. Nos restantes dados do impresso, esta considera o romance «muito bom», «acessível» e com uma «intenção recreativa» (cf. <http://www.leitura.gulbenkian.pt>).

1946, num debate na Assembleia Nacional, se mostrava apreensivo com as obras de «desmedido sabor a romance russo». *Tewje, o Leiteiro*, de Scholem-Alejchem, parece configurar o tipo de narrativa com a «trágica figura desamparada do mujique eslavo», que nada tem a ver com a «aldeia portuguesa» e com o «povo português» a que se referia o orador (*apud* Ferrão, 2005: 158-159).

Um outro romance de sabor «eslavo», traduzido por Ilse Losa em parceria com Manuela Delgado, para a “Colecção Miniatura”, em 1963, é *A Velha Menina, Gospodjica*, do escritor jugoslavo Ivo Andric (1892-1975).¹⁶⁶ Refira-se que se trata de uma das obras mais emblemáticas do autor galardoado em 1961 com o Prémio Nobel da Literatura, e que compõe, juntamente com outras duas narrativas, *Travnička hronika [História Bósnia]* e *Drini ćprija [Ponte sobre o Drina]*,¹⁶⁷ a chamada “trilogia bósnia” – um conjunto de textos produzidos durante a ocupação nazi de Belgrado (período durante o qual Ivo Andric viveu no mais completo isolamento), publicados imediatamente a seguir ao final da guerra, em 1945.

A tradução portuguesa, que, na página de rosto, faz referência ao título original da obra, *Gospodjica*, teve por base, ao que tudo indica, a tradução alemã *Das Fräulein*.¹⁶⁸

O romance *A Velha Menina* desenrola-se nas cidades de Sarajevo e Belgrado no primeiro quartel do século e conta-nos a história de uma mulher solteira, de nome Raika Radaković, que, profundamente marcada pela instabilidade económica da nação e pelo trauma da falência da casa paterna, vive obcecada pelo

¹⁶⁶ Miranda Mendes, que assina a ficha da recensão da narrativa *A Velha Menina* das bibliotecas da *Fundação Calouste Gulbenkian*, considera-a um bom romance, pouco acessível aos leitores, mas «recomendável», não fazendo qualquer referência, tal como acontece noutras situações, ao mérito do autor. O texto, que resume o enredo da obra, termina com uma apreciação sobre a qualidade da tradução que, na opinião da recenseadora, é «globalmente boa», não deixando de revelar «algumas deficiências» (cf. <http://www.leitura.gulbenkian.pt>).

¹⁶⁷ A obra de Ivo Andric é divulgada em Portugal, segundo consegui apurar, sobretudo a partir dos anos 60 e na sequência da atribuição do Prémio Nobel. Em 1962, é publicado pela Europa-América o romance *A Ponte sobre o Drina*, numa tradução a cargo de Fernando Moreira Ferreira e H. Silva Letra a partir do texto inglês *The Bridge on the Drina*. O referido volume é o número 4 da colecção “Ontem e Sempre”. Recentemente a editora Cavalos de Ferro publicou algumas obras do autor, a saber: *O Pátio Maldito* (2003) e *A Ponte sobre o Drina* (2007), em traduções de Lúcia e Dejan Stanković, a partir dos originais *Prokleta avlija* (1954) e *Na Drini ćprija* (1942-1943), respectivamente, e ainda *A crónica de Travnik* (2008), *Travnička hronika* (1945), numa tradução assinada por Ljiljana Grubacki.

¹⁶⁸ Apesar de não constar na página de rosto esta indicação, mas sim o título original do romance, o facto de Ilse Losa ter já anteriormente adoptado como procedimento tradutivo a mediação alemã aponta nesse sentido. A data de publicação da versão portuguesa (1963) leva a crer que Ilse Losa se teria baseado na edição de 1958 do Aufbau Verlag. O facto de Ilse Losa manter com esta editora relações privilegiadas dá consistência a esta suposição.

dinheiro. Tenta, por isso, de todas as formas poupar e aumentar o seu pecúlio. Torna-se, assim, uma verdadeira agiota, emprestando dinheiro a juros elevados – um esquema lucrativo e de risco calculado. Desta forma, os anos vão passando e a vida escapa-se-lhe sem que tivesse alguma vez usufruído dos seus réditos. O destino dita-lhe, no entanto, um final trágico. Raika Radaković morre completamente só, vítima de um ataque cardíaco, na sequência de um susto que apanha na escuridão da sua casa com um casacão comprido que havia pendurado no cabide da entrada, que a fez supor tratar-se de um assaltante. Esse episódio torna-se metafórico da própria vida da protagonista, refém dos seus medos e vítima de fantasmas que ela mesma criou.

Esta atitude de vida, marcada por um isolamento auto-infligido, encerra, até certo ponto, uma profunda desilusão com a humanidade e o mundo – facto que ainda assim não redime a personagem aos olhos do leitor. O enquadramento histórico do romance – os tempos do Império Austro-Húngaro e os tempestuosos dias da emergente nação jugoslava – ainda que permita perceber os comportamentos da protagonista, nomeadamente, o terror da bancarrota e dos descontroles inflacionistas, não desculpa a sua voragem capitalista, a vocação usurária e o seu processo de desumanização autofágica.

Sem pretender alongar-me numa análise mais minuciosa do romance, ainda que a profundidade do texto o justificasse, gostaria de chamar a atenção para alguns aspectos que considero particularmente relevantes do ponto de vista da sua tradução. Assim, se, por um lado, a localização espaciotemporal da narrativa a situa num contexto bem diferente do da salazarista década de 60, as reflexões sobre a orgânica social, bem como o retrato de certos comportamentos e reacções humanas são, sem dúvida, atemporais e passíveis de remeter para a realidade portuguesa. Efectivamente, a poupança, a aversão ao esbanjamento e as estratégias financeiras pouco audaciosas, baseadas na avareza e na exploração dos mais pobres seriam linhas evocativas do próprio contexto estado-novista. Independentemente da riqueza e potencialidades interpretativas da obra em questão, nomeadamente no que respeita aos paralelismos com a realidade nacional, a tradução de Ilse Losa contribui, mais uma vez, para enriquecer o sistema cultural português, dando a conhecer um grande nome da literatura moderna. Trata-se de

um escritor a quem a atribuição do Prémio Nobel confere uma nota de acrescida actualidade, de mérito incontestável e de autoridade intocável – uma dado que não deixa também de contribuir para aumentar o prestígio da própria tradutora.

4.3. Tradução de textos dramáticos: considerações gerais

Os anos 60 assinalam, como foi referido, uma nova etapa no percurso de Ilse Losa enquanto tradutora que passa a dedicar-se a textos dramáticos. Esta fase coincide com a inauguração de um novo período na própria história do teatro português. Após uma década e meia (1945-1960) em que dominaram duas tendências de produção teatral – uma que evidencia preocupações de natureza social, outra marcada pelo pensamento existencialista –, assiste-se, nos inícios dos anos 60, ao surgimento do interesse pelo teatro do absurdo e pelo teatro épico (cf. Rebello, 2000b: 148ss). Não pode igualmente ser ignorada a este propósito a importância do teatro da crueldade de Artaud em autores como Bernardo Santareno, de que *O Judeu* (1966), que alia o espectáculo narrativo-dramático ao teatro da crueldade, constitui um bom exemplo (cf. Delille, 1984b: 53ss). As influências destas várias linhas teatrais fazem-se sentir até à queda do regime.

Questões como a Guerra Fria e os modelos de organização socioeconómicos representados por cada superpotência, bem como as graves questões da política interna e a guerra colonial constituíam temas em debate nos meios intelectuais e artísticos. É neste contexto que deve ser entendida, nos sectores não situacionistas, a grande aceitação e o entusiasmo suscitado pelo teatro épico, nomeadamente, pelos dramas de Bertolt Brecht.

O facto de Ilse Losa abraçar a tarefa de traduzir importantes obras brechtianas – a saber: *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Der gute Mensch von Sezuan* e *Der kaukasische Kreidekreis* –, bem como o drama de Max Frisch, *Andorra*, vai desencadear reacções mais ostensivas por parte da crítica (cf. *infra*, 110-114). Este acolhimento recepcional deve, no entanto, ser interpretado no quadro de um acrescido rigor censório. Efectivamente, após uma década em que a

censura actuou de forma intermitente, com períodos de relativa benevolência, os anos 60 conhecem um endurecimento das proibições do regime com consequências directas na realidade teatral portuguesa – ¹⁶⁹ um clima de repressão ao qual só a era marcelista, a partir de 1968, concederia algumas tréguas.

Sem pretender especular sobre o impacto destes factos no percurso de Ilse Losa enquanto tradutora, certo é que só nos finais da década de 60 é que esta retoma a tradução de textos dramáticos, vendo publicada, em 1968, na revista *Humboldt*, a peça de Martin Walser *Ein grenzenloser Nachmittag* (1955), *Interminável Domingo à Tarde*, que havia vertido para português em parceria com a filha Margarida Losa. Segue-se em 1970, ainda na mesma revista, a publicação do texto *Diante de Setúbal, a Ressaca*, tradução do original alemão *Die Brandung vor Setúbal* (1955), de Günter Eich, assinada por Ilse Losa e Marta Cristina Araújo. Saliente-se o facto de estas traduções, ao contrário do que sucedeu em relação às obras anteriormente referidas, não se inserirem em nenhum projecto editorial, o que, à partida, contribui para reduzir a sua visibilidade. (Ainda assim, debruçar-me-ei, de forma necessariamente breve, sobre estes dois textos no último ponto desta alínea do trabalho, uma vez que a sua publicação encerra, em certa medida, um ciclo na obra tradutiva losiana).

Gostaria de salientar, mais uma vez, que não é o meu propósito analisar a recepção portuguesa da totalidade dos textos abaixo enunciados. Esta questão foi, aliás, já exaustivamente abordada, em relação às obras brechtianas, de forma muito rigorosa e consistente em diversos estudos académicos orientados por Maria Manuela Gouveia Delille,¹⁷⁰ razão pela qual me limitarei a sublinhar os aspectos que me parecem mais pertinentes para um enquadramento dos textos em apreço e para uma reflexão sobre o papel de Ilse Losa como mediadora cultural. Apesar de

¹⁶⁹ Eugénia Vasques menciona alguns factos ilustrativos da actuação da censura durante esse período. Para além da extinção de organismos afectos aos autores e agentes teatrais, como a SPA (Sociedade Portuguesa de Autores) e o Centro Português do Instituto Internacional de Teatro, são proibidas peças já em cartaz, e.g., *O Motim*, de Miguel Franco, e retiradas do mercado as peças de Luís de Sttau Monteiro *A Guerra Santa* e *A Estátua*. Este episódio teria ainda como consequência a proibição da editora e a prisão do autor, acusado de traição à pátria pelo facto de criticar a guerra do Ultramar (cf. Vasques, 1998: 42-43).

¹⁷⁰ Refiro-me concretamente às dissertações de Mestrado de Ana Maria Ramalheira (1987), Maria Cristina Carrington (1988) e Maria Antónia Teixeira (1992) sobre aspectos recepcionais dos dramas brechtianos em causa, estudos estes que foram mais tarde refundidos e publicados. (As dissertações e as posteriores publicações constam da bibliografia deste estudo).

não ter sido pioneira na apresentação de Bertolt Brecht aos leitores portugueses,¹⁷¹ Ilse Losa foi, em certa medida, responsável por uma espécie de desvio relativamente à mediação francesa, até então dominante na recepção do autor (cf. Delille, 1991: 31ss), promovendo um acesso directo aos textos dramáticos originais (as suas traduções são sempre a partir do alemão) e às versões cénicas.¹⁷²

De entre as traduções losianas deste segundo ciclo, e ainda que a análise dos dramas não seja, como referi, o propósito deste trabalho, merece particular atenção a obra de Max Frisch, *Andorra* (1961). A inexistência, até à data, de reflexões mais consistentes sobre a referida peça no contexto português, bem como o facto de a sua tradução, a primeira que inaugura o ciclo de traduções losianas de dramas, ter sido visada pela crítica e vetada pela censura, justifica um olhar mais atento sobre este texto.

4.3.1. *Andorra* (1961) de Max Frisch

4.3.1.1. Considerações temático-estruturais

Em 1961 a editora Portugália publica a tradução portuguesa de *Andorra*, do escritor suíço Max Frisch, assinada por Ilse Losa e Manuela Delgado.¹⁷³ O drama, cujo enredo se encontra já esboçado no conto *Der andorranische Jude*,¹⁷⁴ foi escrito entre 1946 e 1961,¹⁷⁵ data da sua estreia em palco.

¹⁷¹ As primeiras referências a Bertolt Brecht remontam a meados dos anos 20, feitas por Júlio Dantas na sequência da fundação do Teatro Novo – um núcleo de teatro sob orientação de António Ferro. Outros momentos marcantes do processo recepcional de Brecht no nosso país situam-se em 1940, com a publicação, no semanário *O Diabo*, do texto «A Coragem de Escrever a Verdade» (14.9.40), que integra *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (1935). Mais tarde, já no final dos anos 40, Luís Francisco Rebello e José Redondo Júnior assinam alguns textos sobre o teatro de Brecht publicados na imprensa da época. (A propósito da recepção portuguesa de Brecht antes de Abril de 1974, cf. Delille, 1991: 27-58).

¹⁷² Refira-se que Ilse Losa escreveu artigos inspirados na encenação das peças a que havia assistido nos palcos alemães, artigos estes que precederam a publicação das traduções portuguesas das peças (cf. Delille, 1991: 499ss).

¹⁷³ O volume é o número 37 da colecção “O livro de bolso” – um projecto editorial que nos anos 60 divulga obras da literatura nacional e internacional.

¹⁷⁴ *Der andorranische Jude* consta dos diários de Max Frisch (*Tagebuch 1946-1949*). Para além deste texto, comumente tido como embrionário do drama, também o trecho diarístico «Marion und die Marionetten» (1946) apresenta muitos pontos de contacto com *Andorra*, na medida em que o espectáculo encenado com as marionetas, onde pontuam as figuras de Cristo, Pilatos e Judas, glosa os temas da condenação de um inocente, dos julgamentos facciosos, da cobardia e da traição (cf. Kutzmutz, 2007: 37). O drama apresenta também algumas marcas de intertextualidade com a crónica de viagens *Andorranische*

Em traços muitos gerais, *Andorra*, topónimo simbólico de um lugar atemporal, dá conta da história do jovem Andri, filho supostamente adoptivo de um professor benquisto no seio da comunidade local. Contribui para a boa reputação do pedagogo a história, que corre entre os andorranos, de que este, em tempos, havia acolhido, e criado como se fosse sua, uma criança judia repudiada pela população vizinha. Andri, a criança judia, é, no entanto, o filho biológico do próprio professor e de uma habitante da outra povoação – fruto de uma relação que ambos tiveram dificuldade em assumir devido ao ódio existente entre as duas terras. Pelo facto de, desde pequeno, ser visto como judeu, Andri vai interiorizando ao longo da vida a imagem negativa que os outros têm de si e que radica, essencialmente, em preconceitos anti-semitas. Quando, anos mais tarde, chega a Andorra a sua verdadeira mãe, uma «senora» da povoação vizinha, com o propósito de o conhecer e de lhe revelar a sua identidade, depara-se com uma situação assente em mentiras. Esse rol de falsos pressupostos acaba por alicerçar a existência não só do professor e do filho, mas da própria comunidade. Ao partir, sem ter conseguido dizer a verdade, a senhora é morta com uma pedra que alguém lhe arremessa. Esse crime é de imediato atribuído a Andri, que é julgado e condenado na praça pública pelas tropas da povoação vizinha – num ritual com claras evocações das práticas nazis. No final, o professor suicida-se, incapaz de viver com os remorsos da mentira que ajudou a construir, e Barblin, a filha do professor e namorada de Andri desde criança, sobre quem paira agora o estigma de ter sido amante de um judeu, enlouquece.

O drama, cujo quadro inicial apresenta Barblin afadigada a cair a casa, à boa maneira das mulheres andorranas que zelam por que todas as paredes exibam a alvura da cal, termina precisamente com a personagem ocupada a pintar de branco a calçada da praça – num gesto que contrasta simbolicamente com os actos aí perpetrados. A acção de cair, com todo o simbolismo que lhe subjaz, confere um

Abenteuer de Marieluise Fleißer (1932), obra sobre a qual Max Frisch se terá pronunciado num artigo que publica na *Neue Zürcher Zeitung*, de 21 de Dezembro de 1932 (cf. Kutzmutz, 2007: 36).

¹⁷⁵ Apesar de a génese da obra remontar a 1946, é a partir de 1958 que Max Frisch trabalha intensamente, ainda que com várias interrupções, no texto que será levado pela primeira vez ao palco no *Schauspielhaus* de Zurique a 2 de Novembro de 1961. O drama, segundo o próprio autor, reescrito cinco vezes, é mais uma vez trabalhado para os espectáculos de Düsseldorf, Frankfurt e Munique, realizados em Janeiro de 1962. A estreia em Berlim teria lugar um pouco mais tarde, em Março, num espectáculo encenado por Fritz Kortner (cf. Bänziger, 1991: 48; Matzkowski, 2005: 10; Kutzmutz, 2007: 38).

arredondamento compositivo ao próprio drama. O mesmo sucede com a praça, o espaço onde começa e acaba a peça. Este lugar central de Andorra, cenário do julgamento final, é o ponto onde confluem os conflitos privados e que lhes confere uma dimensão pública (cf. Matzkowski, 2005: 65).

A peça é composta por uma sequência de doze quadros e subdivide-se em três partes referentes à evolução identitária de Andri: a fase da procura, o momento da transformação e, por fim, a aceitação da identidade judaica (cf. Kutzmutz, 2007: 27). Nos seis primeiros quadros, assistimos ainda a uma rejeição, por parte do protagonista, dos estereótipos anti-semitas que os andorranos lhe atribuem, num esforço de negar o estigma e de se integrar no seio da comunidade que o viu crescer. O sétimo quadro, referente à conversa entre Andri e o padre, marca um ponto de viragem no desenrolar da acção. O sacerdote tenta mostrar a Andri que este não é, de facto, andorrano. Todo o discurso é no sentido de levar Andri a aceitar a sua (suposta) identidade judaica, ainda que tal implique ser hostilizado pelos andorranos, e a ter orgulho na sua diferença. A posterior atitude de Andri não tem tanto a ver com resignação pelo facto de não pertencer à comunidade de Andorra, mas com a interiorização do estatuto de vítima (cf. Kutzmutz, 2007: 27).

Os quadros que se seguem dão-nos conta das tentativas do professor para inverter o curso dos acontecimentos, revelando às pessoas a verdade dos factos – um esforço que se revela inútil, uma vez que está já demasiado arraigada entre os andorranos a imagem de Andri como judeu, a ponto de o próprio assumir essa identidade. O processo culmina, como foi referido, com a implicação de Andri no assassinio da senhora da povoação vizinha e com a sua condenação.

Paralelamente ao desenrolar da acção, são convocadas à boca de cena várias personagens que vão dando testemunho dos acontecimentos e admitindo a sua conivência no processo. Trata-se de uma estrutura épica de comunicação de clara marca brechtiana, que, se, por um lado, convida à reflexão sobre o acontecer em palco, uma função semelhante ao coro das tragédias gregas, por outro, extravasa o plano da diegese dramática, fazendo com que o espectador se consciencialize do seu papel de testemunha passiva e da sua implicação na história do presente (cf. Pfister, 1982: 103-123; Kutzmutz, 2007: 26).

A leitura imediata e inescapável da peça é, sem dúvida, a de crítica à realidade nacional-socialista¹⁷⁶ e, mais concretamente, ao anti-semitismo – uma interpretação sustentada não só na centralidade dramática do processo de estigmatização do protagonista, conducente à sua condenação e assassinio, mas também na questão da culpa colectiva.

Atendendo, no entanto, ao carácter parabólico do texto de Max Frisch, aspecto sublinhado pelo autor em epígrafe à peça, os eventos levados à cena não devem ser entendidos como cristalizados num período histórico, mas como encenação de comportamentos inerentes à natureza humana e, por isso mesmo, atemporais.¹⁷⁷ Os preconceitos accionam na peça um processo de segregação que culmina com a morte trágica do protagonista. A busca da identidade individual num contexto de hostilidade colectiva constitui o cerne do drama – uma história passível de evocar muitas situações ocorridas em diferentes épocas e latitudes.

4.3.1.2. Alguns dados sobre a recepção portuguesa do texto frischiano

Relativamente à recepção do drama em Portugal, cabe salientar o curto espaço que medeia entre as edições do texto original e da tradução portuguesa, vindas a lume no mesmo ano, 1961, e a celeridade das primeiras diligências para a respectiva encenação, efectuadas logo no ano seguinte. Para além disso, o facto de se tratar de uma importação cultural a partir do texto de Max Frisch representa um desvio no processo de mediação francesa usual na época (cf. *infra*, 136, 140).

¹⁷⁶ No Verão de 1961, pouco tempo antes de concluída a versão definitiva do drama, estava ao rubro a questão do julgamento de Adolf Eichmann, um antigo oficial nazi ligado à organização dos campos de extermínio, o que vem reforçar a leitura de *Andorra* como um retrato da Alemanha de Hitler. Acresce que os moldes em que Eichmann arquitecta a sua defesa, tentando desresponsabilizar-se de todo o processo e escudando-se na não intencionalidade das suas acções, apresentam crassas semelhanças com as falas das personagens andorranas que vêm à boca de cena clamar inocência pelos actos perpetrados (cf. Bänziger, 1991: 32-33).

¹⁷⁷ As palavras com que Max Frisch introduz o texto *Andorra* – «Andorra ist der Name für ein Modell» – tornam à partida inequívoco o seu carácter simbólico. Segundo alguns críticos, trata-se de uma parábola que articula uma temática política com problemas do foro psicológico e cultural, como são as imagens e os preconceitos, sendo precisamente aqui que reside a força da peça frischiana. A questão do efeito pernicioso das imagens na identidade é abordada em textos diarísticos como «Du sollst Dir kein Bildnis machen», que, numa reflexão de inspiração religiosa sobre o amor e as imagens, antecipa os principais filões do drama *Andorra* (cf. Matzkowski, 2005: 20ss).

Ao contrário do que se verificou em alguns países, nos quais a recepção do drama *Andorra* não foi pacífica,¹⁷⁸ em Portugal as vozes menos laudatórias estiveram direccionadas, não propriamente para o texto frischiano, mas para a tradução de Ilse Losa. Refiro-me concretamente ao artigo de Mário Vilaça, «Reflexões sobre Max Frisch», publicado em Novembro 1962 na revista *Vértice*, vindo a lume a propósito do anúncio da encenação da peça *Biedermann e os Incendiários*, pela Companhia do D. Maria II e pelo Teatro Experimental do Porto. O artigo, que se centra sobretudo nas peças então levadas à cena, apresenta também uma breve resenha biobibliográfica do autor e traça paralelismos entre o teatro de Max Frisch e de Bertolt Brecht, nomeadamente, no que toca ao carácter didáctico dos dramas.

Em relação a *Andorra*, peça que Mário Vilaça compara à *Visita da Velha Senhora*, de Dürrenmatt, para além dos dois parágrafos finais, em que o autor informa sobre o conteúdo da obra, destacando filões temáticos como o anti-semitismo, ou mesmo o racismo em geral, e a questão da culpa colectiva, as primeiras linhas do artigo fazem referência à «fraca» qualidade da tradução (cf. Vilaça, 1962: 602).¹⁷⁹

¹⁷⁸ *Andorra* foi muito aplaudida nos palcos alemães e suíços, onde estreou. Sublinhe-se que o referido êxito, para além do incontestável mérito do autor e da obra, se ficou também a dever à própria conjuntura do momento. *Andorra* surge numa época em que a Alemanha havia ultrapassado a crise económica do pós-guerra e sentia uma necessidade absoluta de se confrontar com o passado e saldar contas com a História (cf. Matzkowski, 2005: 11 ss). A recepção entusiástica da peça na Suíça e na Alemanha não foi extensível aos outros países em que foi encenada. As reacções negativas da imprensa austríaca, na sequência, quer da estreia suíça, quer do espectáculo no Volkstheater de Viena, em 29 de Março de 1962, constituem notas dissonantes no clima de bom acolhimento generalizado do drama. São vários os críticos, Friedrich Torberg, Hans Weigel, Erik Wickenburg, que, em resenhas então publicadas, consideram que a peça evidencia fragilidades estruturais e certas incongruências de base, nomeadamente, na construção das personagens, que põem em causa o carácter modelar da obra (cf. Bänziger, 1991: 50-55).

Também nos Estados Unidos da América, mais concretamente em Nova Iorque, onde a peça se estreou em Fevereiro de 1962, as reacções não foram as mais animadoras – facto que leva o próprio autor a admitir o fracasso do outro lado do Atlântico. Curiosamente, num artigo intitulado «*Andorra* in New York», publicado na *Neue Zürcher Zeitung* de 15 de Março de 1963, Rolf Liebermann reflecte sobre o fiasco nova-iorquino e conclui que este se ficou essencialmente a dever à falta de eco que as vivências encenadas teriam tido junto desse público, poupado ao pavor da exterminação racial e à perspectiva aterrador de uma ocupação territorial. A falta de receptividade da sociedade americana reflecte, na óptica deste crítico, as sensibilidades diferentes do público de partida e de chegada – portadores de referências histórico-culturais distintas.

Estas especificidades sistémicas têm contornos particularmente gravosos no contexto israelita, onde a maioria do público se identifica com o papel de vítima e não de carrasco, sendo, por isso, descabidas as interpelações ao auditório e os reptos no sentido de fazerem um exame de consciência (cf. Bänziger, 1991: 60-61).

¹⁷⁹ Nos registos bibliotecários da *Fundação Calouste Gulbenkian* encontra-se uma apreciação do drama *Andorra*, assinada por Miranda Mendes (11.03.63), que, no que se refere à tradução, faz uma valoração

É na sequência desta observação que Ilse Losa envia uma carta à redacção da *Vértice*, deixando ao critério dos seus responsáveis, bem como de Mário Vilaça, a eventual publicação.¹⁸⁰

Não pretendo neste ponto comentar exhaustivamente o texto de Ilse Losa, mas sim, independentemente da pertinência (ou não) de certas observações, chamar a atenção para aspectos que indiciam uma elevada consciência das boas práticas tradutivas. Toda a argumentação de Ilse Losa vai no sentido de afirmar o rigor e cuidado na elaboração da tradução de Max Frisch, fazendo, por isso mesmo, referência à aprovação por parte da editora alemã Suhrkamp, que, na sua perspectiva, controla de forma exigente as traduções de obras publicadas com a sua chancela (cf. Losa, 1963: 86).¹⁸¹

Ilse Losa começa por referir que se trata de uma tradução em parceria com Manuela Delgado¹⁸² e que ambas assistiram à representação da peça em Hamburgo. Esta informação comprova a consciência, por parte das tradutoras, das

positiva. Considerando a obra «difícil», destina-a a leitores de «mais de 21 anos e com formação» e atribui-lhe a nota «recomendável». A finalizar uma breve síntese do enredo, para além da referência positiva à tradução, aponta o facto de se tratar de uma peça «significativa como obra de teatro de vanguarda» (cf. <http://www.leitura.gulbenkian.pt>).

¹⁸⁰ Efectivamente, o texto surge acompanhado de uma nota da redacção que justifica a sua publicação no âmbito da luta da revista coimbrã pela qualidade da literatura traduzida – uma espécie de cruzada à qual esta já havia dado, e continuaria a dar, bastante destaque. Em Outubro de 1962, José Carlos Vasconcelos publica na *Vértice* um artigo que se intitula, «Sobre as más traduções: Onde acaba o problema e começa o inadmissível». Para além de chamar a atenção para a quantidade e falta de qualidade da literatura traduzida, o autor critica as traduções indirectas, invariavelmente a partir do francês, em casos onde a língua de partida, e.g. italiano, alemão ou inglês, o não justifica. Em Junho de 1964, Mário Vilaça redige igualmente um artigo sobre as traduções catastróficas que circulam no mercado livreiro, chegando mesmo a sugerir medidas concretas, como a implementação de cursos de formação de tradutores e a criação de prémios literários, com o objectivo de sanar o problema. Ainda em 1964, na esteira das preocupações já verbalizadas na *Vértice*, a Direcção do Serviço das Bibliotecas Itinerantes da Fundação Gulbenkian faz uso desta publicação para enviar uma circular aos editores portugueses no sentido de serem mais exigentes com a qualidade dos textos traduzidos e de valorizarem devidamente (inclusive do ponto de vista financeiro) o trabalho dos tradutores. Tal como se pode ler na circular, a falta de qualidade dos textos traduzidos havia já suscitado, por parte desse organismo da Fundação Gulbenkian, o cancelamento da compra de determinadas obras consideradas importantes e impedido a sua divulgação.

¹⁸¹ Este aspecto é, aliás, por demais evidente nas cartas que a editora alemã envia a Ilse Losa a propósito da tradução do drama brechtiano *Mutter Courage* (cf. *infra*, 144-145).

¹⁸² Não deixa de ser relevante o facto de Ilse Losa traduzir as obras dramáticas em colaboração com outros autores – possivelmente por ter sentido que este tipo de texto, fortemente sustentado nos diálogos das personagens, requeria uma maior sensibilidade linguística e o domínio das *nuances* e marcas do registo oral. Um outro pormenor curioso é a alusão ao facto de Manuela Delgado ser licenciada (Dr.^a Manuela Delgado) – uma referência talvez não despendiçada, num contexto que se sabe de algum atrito com o meio intelectual de Coimbra (cf. *supra*, 12).

especificidades da tradução do texto dramático e da importância da sua vivência na dimensão de espectáculo.¹⁸³

Para além disso, Ilse Losa faz referência à troca de correspondência com Max Frisch¹⁸⁴ com a finalidade de, e fazendo uso das próprias palavras da autora, «tirar dúvidas» e «pedir consentimento para algumas substituições de símbolos que pareciam indispensáveis para uma melhor compreensão da peça em língua portuguesa» (cf. Losa, 1963: 86). Estas afirmações, que apontam no sentido de uma orientação estratégica que privilegia a aceitação do texto traduzido no contexto de chegada, são contrabalançadas, mais adiante, por outras reflexões em que Ilse Losa, glosando Rilke a propósito da tarefa de traduzir, enfatiza a necessidade de se ser fiel ao texto de partida, ao autor e ao seu estilo (cf. Losa, 1963: 87). Este teria sido, aliás, segundo Ilse Losa, o princípio norteador da tradução de *Andorra*:

Não só procurámos transmitir fielmente o texto, mas também dar a conhecer ao público português o estilo de Max Frisch, o ritmo da sua prosa e as suas subtis intenções. Frisch possui um estilo muito seu que talvez possa, aos primeiros contactos, parecer um tanto estranho mas que é dum extraordinária plasticidade e, no caso de «Andorra», dum dramaturgo que mede e pesa cautelosamente cada palavra para o efeito da sua ressonância no palco. (Losa, 1963: 87).

Estas palavras revestem-se de grande importância para perceber a posição de Ilse Losa enquanto tradutora, e neste caso concreto, enquanto tradutora do texto frischiano, em que procura adoptar uma atitude de equilíbrio entre o respeito pelas particularidades do texto de partida e pelos condicionalismos do contexto de chegada – no fundo, dois pólos entre os quais, na óptica de alguns críticos, se situam as abordagens de tradução.¹⁸⁵ Estas considerações foram feitas na sequência

¹⁸³ Também a propósito do teatro brechtiano, Ilse Losa não só assistiu a espectáculos encenados na Alemanha, como também publicou na imprensa da época artigos sobre o autor – uma outra dimensão que complementa o seu papel de mediadora cultural (cf. Delille, 1991: 33).

¹⁸⁴ Apesar da solicitude de Alexandra Losa, não me foi possível ter acesso à referida correspondência, pelo facto de a minha investigação ter sido levada a cabo num período posterior ao falecimento de Ilse Losa e de essa documentação não se encontrar já em casa da autora.

¹⁸⁵ Gideon Toury, na obra *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), defende que a tradução é essencialmente um processo condicionado (e determinado) por normas, fazendo a distinção entre dois tipos de abordagem: aquelas que privilegiam as normas do texto-fonte e as que, ao invés disso, dão prioridade às normas do texto-alvo. No primeiro caso, e ainda segundo o mesmo autor, estamos perante

dos comentários de Mário Vilaça às deficiências de português da tradutora que, segundo este, penalizam o texto. Ilse Losa rebate as críticas à falta de naturalidade e elegância das falas de algumas personagens, afirmando que a linguagem constitui um importante elemento na caracterização das mesmas. Na sua exposição confronta as sugestões de Mário Vilaça com as da sua autoria e com o respectivo original. Acrescenta ainda uma explicação para as opções que fez:

«Eu nunca maltratei um judeu.» (trad. sua [de Mário Vilaça]).

Não encontro a frase no original, mas suponho tratar-se desta (também do médico):

«No que respeita à minha pessoa, nunca tomei parte em maus tratos nem nunca incitei ninguém a isso.» (trad. nossa [de Ilse Losa e Manuela Delgado]).

Original: «Was meine Person anbetrifft, habe ich nie an Misshandlungen teilgenommen oder irgendjemand dazu aufgefordert.»

Esclareço: o médico, tal como Frisch o desenha (e no teatro desenham-se as figuras pelo processo indirecto, pela maneira como as personagens se exprimem), nunca teria dito coisas tão «simples» como «Eu nunca maltratei um judeu». (Losa, 1963: 86).

Este e outros exemplos apontados por Mário Vilaça como menos felizes são, assim, na opinião de Ilse Losa, passos em que prevalece o objectivo de adequar o discurso às idiosincrasias linguísticas das figuras patentes no original (cf. Losa, 1963: 87).

Segue-se, no mesmo número, a publicação da contra-resposta de Mário Vilaça que argumenta não ter tido, no texto anteriormente vindo a lume, qualquer pretensão de analisar em pormenor a tradução de Ilse Losa, limitando-se a constatar as fragilidades da sua escrita.¹⁸⁶ (O texto de Mário Vilaça funciona como

traduções que se pautam pela “adequação” (*adequacy*) ao texto de partida, no segundo caso, trata-se de traduções elaboradas em função da sua “aceitabilidade” (*acceptability*) no contexto de chegada. (cf. Toury, 1995: 56-57). Tal como foi referido, Friedrich Schleiermacher havia já anteriormente reflectido sobre estes procedimentos de tradução (cf. *supra*: 24).

¹⁸⁶ Mário Vilaça faz também violentas críticas às traduções de Ilse Losa de português para alemão, no sentido inverso portanto. Refere, concretamente, as notas biobibliográficas sobre Aquilino Ribeiro que constam na antologia *Portugiesische Erzähler* – volume organizado por Óscar Lopes e Ilse Losa, publicado pela editora de Berlim Leste Verlag der Nation (1962) –, sublinhando alguns pontos que, na sua opinião, representam falhas da tradutora. Critica, assim, a tradução do título do romance *Terras do Demo* por *Land des Demo*, uma vez que, na sua óptica, o leitor alemão irá entender «Demo» como um «nome ou apelido» absolutamente inócuo. Um outro exemplo apontado por Mário Vilaça é a tradução de

peça introdutória à sua crítica da tradução losiana *Ti-Coragem e os seus Filhos* – um artigo que ocupa as páginas que se seguem desse mesmo número da *Vértice*.)

Não pondo em causa a propriedade e o acerto de muitas das observações de Mário Vilaça,¹⁸⁷ e não procurando, de forma alguma, enveredar por uma escarpelização léxico-gramatical ou uma apreciação estilística da escrita de Ilse Losa, penso que a colação pura e simples de aspectos negativos do trabalho desenvolvido aliada à contundência do estilo utilizado fazem com que sintamos alguma injustiça na apreciação global da actividade de Ilse Losa enquanto tradutora.

4.3.1.3. A tradução de Ilse Losa e Manuela Delgado

4.3.1.3.1. Considerações gerais

A reflexão que se segue não tem como objectivo abordar exaustivamente a versão portuguesa do drama Andorra. A comparação dos textos de partida e de chegada não visa inventariar e analisar as assimetrias existentes entre ambos, mas sim, numa perspectiva mais lata, observar qual o sentido sistémico da tradução, ou seja, verificar se subjaz ao processo uma atitude global de aproximação ao contexto de chegada, tal como é referido pela tradutora na carta acima citada. Para além disso, e partindo do pressuposto de que esta foi uma estratégia adoptada, importa considerar qual a dimensão em que se processa essa aproximação ao sistema hospedeiro – se se trata de alterações operadas em função do repertório estatal, *i.e.*, para elidir (e iludir) a actuação da censura de forma a viabilizar o

«Estrada de Santiago» por «Weg nach Santiago» – uma opção que este considera retirar toda a carga de significado de uma expressão profundamente arraigada na cultura popular portuguesa –, sugerindo como alternativa «Die Milchstrasse». Por fim, e sempre com a ressalva de que poderia citar muitos outros exemplos, refere o título *Arcanjo Negro* que Ilse Losa traduz por *Der schwarze Engel*, naquilo que Mário Vilaça considera um desrespeito pelas «hierarquias celestes». Sem pretender alongar-me neste ponto, penso que a tradução de referências culturais levanta sempre questões de natureza diversa, nem sempre de fácil solução, e que as sugestões avançadas por Mário Vilaça não estão também isentas de críticas.

¹⁸⁷ Refira-se que a tradução dos textos dramáticos, sobretudo se equacionados em termos da representação em palco, será, à partida, passível de tornar mais evidentes certas fragilidades do domínio da língua não só pelo colorido e pela diversidade de registos do discurso oral, mas também pela atenção que deve ser dada a aspectos de dicção. Paralelamente a estes aspectos, que se prendem com a percepção do texto, há, como é evidente, toda uma série de referências culturais, laterais ao enredo, mas que poderão perturbar a inteligibilidade da peça (cf. Afonso, 1999: 59ss). Trata-se, pois, de pormenores que representam uma dificuldade acrescida para um tradutor não falante nativo.

acesso do texto ao público-alvo, ou em função de repertórios não situacionistas, com o objectivo de dar maior visibilidade a aspectos potencialmente subversivos. Nestes casos estamos perante alterações operadas em função de critérios ideológicos e, conseqüentemente, num plano quase apriorístico ao processo de tradução (cf. Lefevere, 1992: 86ss). Para além deste tipo de desvios, condicionados pelo sistema político, existem outros que são consequência, mais ou menos inevitável, de assimetrias linguístico-pragmáticas e culturais. Quer sejam operados de forma consciente ou inadvertida, estes podem originar modificações de imagens que não deixam de se repercutir no processo recepcional.

Para reflectir sobre estas alterações, e numa perspectiva meramente operativa, socorrer-me-ei, sempre que tal seja pertinente, de alguns dos conceitos explanados por Michael Schreiber em *Übersetzung und Bearbeitung: zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs* (1993) – um estudo em que se reflecte sobre os limites da tradução e se entende este processo como uma constante hierarquização de prioridades ao nível formal e de conteúdo (cf. *supra*, 21).

4.3.1.3.2. Reflexões sobre a tradução portuguesa do drama *Andorra*

Tal como foi referido, Ilse Losa, na carta que dirige à revista *Vértice*, apesar de defender uma atitude de fidelidade ao contexto e ao texto de partida, sublinha que se deparou com a necessidade de proceder a alterações, devidamente autorizadas pelo autor, para tornar a obra mais acessível aos receptores de chegada (cf. Losa, 1963: 87). Na impossibilidade de apurar a que alterações se referia, e sem pretender de forma alguma especular sobre esta questão, penso que se trata da tradução dos nomes das personagens, bem como de algumas indicações e elementos cénicos – aspectos muitas vezes imbuídos de uma enorme carga simbólica, que percorrem todo o texto dramático.

Assim, ainda que a generalidade das designações das personagens de *Andorra*¹⁸⁸ não levante questões de tradução significativas – a maioria é

¹⁸⁸ Utilizo para fazer referência ao drama de Max Frisch e à tradução portuguesa as siglas ATP e ATC (Andorra Texto de Partida e Andorra Texto de Chegada), respectivamente, a que se seguirá a indicação

identificada pela profissão, e, como tal, vertida para português,¹⁸⁹ *e.g.* : Lehrer [professor], Wirt [estalajadeiro], Tischler [carpinteiro], Geselle [oficial-carpinteiro],¹⁹⁰ Doktor [médico] ou o Pater [padre], sendo os nomes próprios (Can, Peider ou Prader) secundarizados em relação à actividade que exercem –, a denominação dos habitantes da povoação vizinha «die Schwarzen» [os negros] revela-se, do ponto de vista tradutivo, mais complexa. Trata-se de uma designação de grande riqueza semântica não só do ponto de vista denotativo, onde funciona como antítese da branca Andorra, mas também devido à carga conotativa associada ao vocábulo.¹⁹¹ A tradução de «die Schwarzen» por «os negros» revelar-se-ia, contudo, não aceitável, atendendo ao contexto do Portugal da época, a braços com conflitos nas colónias. As tradutoras optam assim por uma formulação perifrástica – «os soldados de fardas pretas» – que redundava numa desconstrução da metonímia ou “desmetonimização” (Entmetonymisierung) – um fenómeno muitas vezes associado à explicação tradutiva (cf. Schreiber, 1993: 227). Podemos, pois, afirmar que os condicionalismos conjunturais do contexto de chegada concorrem para explicar o empobrecimento semântico, inevitável, da opção do texto-alvo.

Um outro pormenor curioso diz respeito às designações das outras duas personagens femininas da peça – a mulher do professor e a mãe de Andri. A primeira surge no texto português referida como a «mãe», numa tradução directa do original «Mutter», uma vez que a personagem é reduzida à sua função de esteio do agregado familiar do protagonista. É ela quem efectivamente desde início se preocupa com Andri e zela pelo seu bem-estar, colocando-se incondicionalmente do seu lado (cf. Heidenreich, 2004: 43). Já a designação «senora», referente à

do número da página. As edições consultadas para o efeito são as que constam na bibliografia deste trabalho.

¹⁸⁹ Tal como refere Jiří Levý, a propósito da questão dos nomes próprios, estes só podem ser traduzidos sempre que a sua significação se situe no domínio do geral, como é o caso de nomes que expressam conceitos ou que têm um determinado valor semântico, como acontece com as designações das personagens nas alegorias medievais, nos *Fabliaux* ou na *Commedia dell' arte* (cf. Levý, 1969: 86).

¹⁹⁰ Refira-se, no entanto, que o aprendiz de carpinteiro [Geselle] surge na tradução designado simplesmente por «oficial» o que não deixa de ser passível, sobretudo atendendo às referências militares que percorrem a peça, de eventuais confusões com o posto do exército (apesar de constar no inventário inicial das personagens da peça como «oficial-carpinteiro»). Apenas no décimo segundo quadro a personagem volta a ser referida como «oficial carpinteiro» (cf. ATC: 142), desfazendo a ambiguidade gerada ao longo da tradução.

¹⁹¹ A expressão “die Schwarzen” tem em alemão uma dupla acepção semântica, sendo utilizada para designar indivíduos de raça negra e indivíduos pertencentes a comunidades católicas (cf. *Wahrig Deutsches Wörterbuch*, 1975: 3307).

verdadeira mãe de Andri – única representante individualizada da povoação inimiga de Andorra – é traduzida pelo substantivo «senhora». Aquilo que constitui um recurso lexical para evocar o espaço geográfico dos Pirinéus perde, na tradução, o seu colorido dialectal e desfaz o efeito estranhante do original. A opção vai, pois, no sentido daquilo que alguns teóricos consideram uma valorização da dimensão denotativa do vocábulo em detrimento das suas potencialidades conotativas (cf. Schreiber, 1993: 158-159). No texto de partida a imagem da personagem é marcada não só pelo porte requintado e um tanto distante (cf. Heidenreich, 2004: 44), mas também pela não pertença ao espaço andorrano, tratando-se de uma diferença cultural. A designação utilizada no texto português oblitera esse aspecto e remete, essencialmente, para uma distinção social.

Também na tradução das rubricas cénicas se observam procedimentos que merecem a nossa reflexão. Associado à figura de Andri surge um aparelho musical – «Orchestrion» –, no qual a personagem, quase compulsivamente, vai colocando as gorjetas que recebe na estalagem. Trata-se de um adereço com uma importante carga semiointerpretativa, uma vez que simboliza o desprendimento material de Andri e, conseqüentemente, a negação da sua imagem como encarnação do estereótipo da avarizia associada aos judeus. A tradução do substantivo «Orchestrion» levanta, no entanto, alguns problemas pelo facto de este tipo de aparelhos não ser propriamente familiar na realidade cultural portuguesa. Deparando-se com esta espécie de vazio lexical no sistema de chegada, e na impossibilidade do seu esclarecimento em rodapé, as tradutoras optam por utilizar a palavra do sistema linguístico anglo-americano, «juke-box». Trata-se de um exemplo de empréstimo lexical (cf. Koller, 1983: 162; Schreiber, 1993: 215-216), com remissão para um contexto cultural mais próximo do público-alvo, designadamente, através do imaginário cinematográfico.

Este aspecto é, no entanto, até certo ponto, irrelevante se entendermos o texto na sua dimensão cénica, uma vez que, ainda que constitua um *leitmotiv* na caracterização do protagonista, o objecto é poucas vezes mencionado no texto principal (ATP: 497, 529; ATC: 67, 117).

Existem, porém, outros desvios de tradução nas rubricas cénicas que têm implicações ao nível da interpretação do próprio texto. No oitavo quadro, por

exemplo, na sequência dramática referente à conversa dos andorranos sobre a eventualidade de uma invasão por parte da povoação vizinha, são sistematicamente omitidas, no texto português, as referências ao facto de a personagem *Alguém* (*Jemand*) estar a ler o jornal – uma supressão visível logo nas indicações cénicas iniciais que ditam, em certa medida, o enquadramento desse momento dramático:

Der Doktor sitzt als einziger; die andern stehen: der Wirt, der Tischler, der Soldat, der Geselle, der Jemand, der eine Zeitung liest. (ATP: 510, sublinhados meus).

O médico está sentado; todos os outros de pé: o estalajadeiro, o carpinteiro, o soldado, o oficial, o alguém. (ATC: 86).

A sistemática omissão das referências ao jornal não deixa de ter implicações ao nível da caracterização da figura. O acto da leitura funciona, no texto frischiano, como marca de distinção de *Jemand* (*Alguém*), assinalando o seu interesse pela cultura e eventual clarividência relativamente ao comum dos andorranos (cf. Kutzmutz, 2007: 23). No texto de chegada, essa omissão retira-lhe este estatuto de superioridade informativa, colocando-a ao mesmo nível das outras figuras. Para além disso, uma vez que o jornal constitui um foco da atenção da personagem, verifica-se no texto losiano, que suprime esse aspecto, uma implicação mais directa e inequívoca de *Alguém* no desenrolar dos acontecimentos. No original, o acto da leitura confere-lhe um distanciamento relativamente à acção no palco. Esta atitude, de aparente alheamento, não deixa de criar uma certa ambiguidade na interpretação das palavras e reacções da figura, que não sabemos se são suscitadas pelas notícias do jornal ou pelos acontecimentos de Andorra. Exemplo disso mesmo é o riso de *Alguém* quando o médico diz ter abdicado da leccionação das mais altas cátedras para regressar à Andorra natal (ATP: 87; ATC: 510), ou, mais adiante, ainda na mesma sequência dialógica, quando o médico afiança que o mundo inteiro acorreria a defender Andorra na eventualidade de um ataque inimigo:

DOKTOR [...] Weil die ganze Welt uns verteidigen würde. Schlagartig. Weil das ganze Weltgewissen auf unsrer Seite ist.

JEMAND nach wie vor die Zeitung lesend. Schlagartig.

WIRT Jetzt halten Sie endlich das Maul!

JEMAND lacht, steckt die Zeitung ein. (ATP: 513, sublinhados meus).

MÉDICO: [...] Porque todo o mundo viria em nossa defesa. Instantâneamente [sic]. Porque toda a consciência do mundo está do nosso lado.

ALGUÉM: Instantâneamente [sic].

ESTALAJADEIRO: Já é tempo de o senhor calar o bico!

Alguém ri-se. (ATC: 92).

A aparente indiferença da reacção de *Alguém* e a ambiguidade referencial das suas palavras no texto de partida é desfeita no texto português, onde a personagem, sem estar escudada pela leitura do jornal, comenta sem subterfúgios e de forma irónica a bravata do médico.

Ainda no oitavo quadro, quando o carpinteiro, o aprendiz e o soldado critica o facto de o estalajadeiro ter albergado na pensão a senhora da povoação vizinha e insinuam que esta poderá ser uma agente infiltrada, a tradução omite a sequência de falas em que *Alguém* intervém:

TISCHLER Was will die hier?

GESELLE Eine Spitzelin!

SOLDAT Was sonst?

GESELLE Eine Spitzelin!

SOLDAT Und der bewirtet sie!

JEMAND *lacht*

SOLDAT Grinsen Sie nicht immer so blöd.

JEMAND Spitzelin ist gut.

SOLDAT Was soll die sein?

JEMAND Es heißt nicht Spitzelin, sondern Spitzel, auch wenn die Lage gespannt ist und wenn es sich um eine weibliche Person handelt.

TISCHER Ich frag mich wirklich, was die hier sucht. (ATP: 512, sublinhados meus).

CARPINTEIRO: Que vem ela cá fazer?

OFICIAL: Uma espia!

SOLDADO: Que outra coisa pode ser!

OFICIAL: Uma espia!

SOLDADO: E aquele dá-lhe hospedagem!

Alguém ri-se

SOLDADO: Acabe lá com esse riso imbecil.

CARPINTEIRO: Eu por mim acho tudo isso muito estranho. Que veio ela cá fazer? (ATC: 89).

No texto de partida, *Alguém* corrige o alemão do aprendiz. A supressão deste comentário, que contribui para comprovar o maior grau de cultura e informação da figura (cf. Kutzmutz, 2007: 23), poder-se-á ficar a dever ao facto de a tradução do esclarecimento linguístico aditado pela personagem implicar acrescidos desvios, fruto das diferenças léxico-gramaticais entre as línguas portuguesa e alemã. (Tal não invalida que a tradução não pudesse recorrer a uma adaptação na tentativa de encontrar equivalentes sistémicos *e.g.* Spitzel / “Spitzelin” espião / “espiona”.) A não tradução das falas assinaladas concorre, mais uma vez, para um empobrecimento da imagem de *Alguém*, tida, no texto frischiano, como uma figura culta. Para além disso, o texto de chegada, truncado nessa sequência dialógica, descontextualiza, mais uma vez, o riso de *Alguém*. O público-alvo fica sem saber exactamente qual a razão das gargalhadas da personagem.

As omissões que se verificam no texto de chegada têm implicações diversas, pois, ao mesmo tempo que se reflectem na caracterização da figura, concorrem, em termos operacionais, para a envolver mais directamente nos acontecimentos em palco.

As razões para a supressão das referências ao jornal no texto de chegada podem ser de várias ordens, não sendo de descartar a hipótese de se pretender, deste modo, pôr em causa o papel da imprensa na sociedade portuguesa da época.

Encontramos um outro exemplo de uma omissão – neste caso toda a intervenção de uma personagem entrecortada por uma indicação cénica – que interfere com a caracterização das figuras logo no primeiro quadro da peça, quando o padre, em conversa com Barblin, se refere em moldes pouco simpáticos ao alcoolismo do professor. Atente-se no passo omitido na tradução:

PATER Wir sehen uns morgen, Barblin, sag deinem Vater, Sankt Georg möchte ihn nicht betrunken sehn.

Der Pater steigt auf sein Rad.

Oder sag lieber nichts, sonst tobt er nur, aber hab acht auf ihn. (ATP: 466).

Trata-se de um passo que, embora figure na tradução portuguesa existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (exemplar que presumo ser uma primeira versão com emendas do texto editado pela Portugália em 1961), é suprimido para efeitos de publicação, não figurando no texto editado:

PADRE: Até amanhã, Barblin, dize ao teu pai que São Jorge não gostava de o ver bêbado.

O padre monta na bicicleta

Ou antes não digas nada, senão ainda é capaz de se enfurecer, mas olha bem por ele. (SNI/DGE/1/6769).

Embora esta faceta menos nobre do professor seja tema do diálogo entre o sacerdote e Barblin – um quadro que tem como função recuperar a história prévia do pedagogo, *i.e.*, a sua obra benemérita de resgate e adopção da criança judia –, trata-se eventualmente do ponto em que o desregramento da personagem é referido em moldes mais depreciativos. As palavras do padre revelam já alguma saturação, ou falta de condescendência, relativamente aos seus excessos. A tradução, ao omitir o comentário do sacerdote, consegue não só preservar a imagem do professor como uma figura respeitada ainda entre os andorranos, mas também a do próprio padre, cuja observação não deixa de ser corrosiva. O facto de se tratar de duas entidades, “padre” e “professor”, de referência na estrutura social do regime, poderá ter pesado na decisão de omitir este passo, eventualmente lesivo do prestígio das figuras – uma hipótese que faz sentido, sobretudo se considerarmos o reforço da actuação da censura no início dos anos 60 (cf. *supra*, 38, 104-105). Entendendo o processo de tradução como uma permanente hierarquização de

prioridades (cf. Schreiber, 1993: 34ss), verifica-se que a censura, ou a sua eventualidade, pesou mais do que as perdas e desvios ao nível da tradução.¹⁹²

O carácter exemplar da figura do professor, mais visível no texto de chegada, prende-se também com a sua actividade docente e com a forma como desde sempre procurou inculcar nos alunos uma atitude crítica e irreverente, ousando questionar os conteúdos dos manuais escolares. A referência a este comportamento interventivo do professor teria, como é natural, particular eco no contexto português, onde a política do livro único era, à altura, objecto de forte contestação (cf. *supra*: 86). Teria sido eventualmente esta a razão pela qual o passo do texto frischiano em que se faz alusão a este aspecto tenha sofrido alterações:

DOKTOR [...] Er hat sich reden gemacht damals, ein junger Lehrer, der die Schulbücher zerreit, er wollte andre haben, und als er dann doch keine andern bekam, da hat er die andorranischen Kinder gelehrt, Seite um Seite mit einem schönen Rotstift anzustreichen, was in den andorranischen Schulbüchern nicht wahr ist. (ATP: 488, sublinhados meus).

MÉDICO: [...] Causou sensao nesse tempo, aquele professor jovem que rasgava os livros escolares porque no concordava com eles e quando viu que no lhe davam outros, disse aos alunos que sublinhassem a vermelho, pgina por pgina, aquilo que no era verdade e vinha nos livros andorrianos. (ATC: 52, sublinhados meus).

A substituio da orao parenttica «er wollte andre haben» [queria ter outros] pela orao subordinada causal «porque não concordava com eles» faz com que se aponte como razão imediata do acto de protesto do professor a desaprovao dos livros – uma atitude imbuída de um empenhamento ideológico que não  tão evidente no texto de partida.

Descolando o enfoque desta apreciao da traduo para o plano formal, cabe referir que existem, a este nível, desvios operados por imperativos de

¹⁹² André Lefevre refere-se, nos seguintes termos, ao peso que a ideologia tem nos processos de traduo: «Translators are interested in getting their work published. This will be accomplished much more easily if it is not in conflict with standards for acceptable behaviour in the target culture: with culture's ideology. If the source text clashes with the ideology of the target culture, translators may have to adapt the text so that the offending passages are either severely modified or left out altogether.» (Lefevre, 1992: 87).

natureza léxico-gramatical, estilística ou pragmática, que, regra geral, concorrem para aproximar o texto original dos cânones do sistema importador.

Ao longo do texto, verificam-se alterações que, até certo ponto, atenuam o registo mais virulento de algumas falas do original. Os exemplos que a seguir se apresentam ilustram isso mesmo:

SOLDAT Hosenscheißer! (ATP: 472).

SOLDADO: Corja de poltrões! (ATC: 27).

ANDRI Geh pissen. (ATP: 502).

ANDRI: Vai à fava. (ATC: 75).

Trata-se da adopção de um registo mais neutro que parece ter como objectivo não ferir susceptibilidades do público-alvo (ou dos censores). Esta aproximação aos cânones do sistema de chegada não se prende apenas com o comedimento na verbalização de vocábulos ou expressões mais próximas do calão. As adaptações da tradução passam igualmente pela procura de expressões idiomáticas ou mesmo adágios populares do sistema linguístico português. Consideremos os seguintes exemplos:

WIRT Man soll sich nicht ärgern über die eignen Landsleute, das geht auf die Nieren [...]. (ATP: 469, sublinhados meus).

ESTALAJADEIRO: Não vale a pena arranjar sarilhos com a nossa gente, só faz mal ao fígado [...]. (ATC: 22, sublinhados meus).

SOLDAT [...] Da ist er [Andri] wieder. Gelb wie ein Käs! (ATP: 515, sublinhados meus).

SOLDADO: [...] Pronto, lá está ele outra vez. Amarelo como um limão! (ATC: 95, sublinhados meus).

Enquanto no primeiro exemplo a expressão «fazer mal ao fígado», entendida como metáfora para qualquer desgosto ou arrelia, é relativamente comum, funcionando

como equivalente da expressão alemã,¹⁹³ o segundo caso não deixa de se revelar mais problemático, porque não só a expressão «Gelb wie ein Käs» não constitui nenhum idiomatismo, como a solução encontrada pelas tradutoras – «amarelo como um limão» – causa alguma estranheza ao leitor de chegada por não figurar como expressão idiomática no sistema importador (o termo de comparação «como a cidra» seria uma solução a considerar).

Outras expressões idiomáticas relacionadas com o consumo de álcool encontram correspondência no sistema linguístico português:

WIRT [...] Er ist sternhagel voll [...]. (ATP: 472).

ESTALAJADEIRO: [...] Está como um cacho [...]. (ATC: 27).

WIRT [...] Du bist blau. (ATP: 472).

ESTALAJADEIRO: [...] vai curar a bebedeira. (ATC: 27).

De qualquer forma, trata-se de exemplos que ilustram aquilo que Michael Schreiber classifica como “traduções idiomáticas” e que, ainda segundo o autor, se situam na esteira das traduções que privilegiam o sentido (cf. Schreiber, 1993: 177ss).

Existem, no entanto, outros exemplos de expressões idiomáticas, que nem sempre apresentam a melhor solução. Assim, «ein blaues Wunder erleben», que surge em vários momentos do texto frischiano (ATP: 475, 511, 531) para transmitir a noção de uma surpresa desagradável,¹⁹⁴ é traduzida por «ver cobras por lagartos» (ATC: 31, 121) – numa clara interferência com a expressão idiomática

¹⁹³ A propósito da explicação da origem da expressão “jmdm. an die Nieren gehen” pode ler-se na respectiva entrada do Dicionário *Duden*, (*Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten*): «Die Nieren galten früher (ähnlich wie die Leber) als Sitz der Gemütsbewegungen und Lebenskraft.» (Duden, 1992: 518). Esta observação vem confirmar o acerto da tradução portuguesa.

¹⁹⁴ «Sein blaues Wunder erleben (ugs.): eine große, unangenehme Überraschung erleben. [...] Blau ist in älterem Sprachgebrauch die Farbe der Täuschung, Lüge; in dieser Wendung hat sich die Bedeutung auf den Aspekt der Überraschung [des Getäuschten] verlagert.» (Duden, 1992: 818).

«dizer cobras e lagartos»,¹⁹⁵ que, de algum modo, trai as falhas linguísticas de Ilse Losa, nomeadamente ao nível deste tipo de registo.

Um outro passo que não posso deixar de referir, ainda que com contornos de outra natureza, visto tratar-se de uma referência cultural, é a alusão ao logótipo da “Michelin” (Michelin-Männchen) logo no início da peça, quando Barblin se defende das investidas e impropérios do soldado Peider:

BARBLIN Lach nicht immer wie ein Michelin-Männchen. (ATP: 463, sublinhados meus).

BARBLIN: Pareces um palhaço quando ris! (ATC: 11, sublinhados meus).

Neste caso, e na eventualidade de a imagem da marca não ser suficientemente conhecida no contexto português, a tradução opta pelo uso de um substantivo mais abrangente, que, em certa medida, funciona como seu hiperónimo, com a mesma carga semântica – o cómico ou ridículo –, o que oblitera o eventual factor perturbador da recepção.¹⁹⁶

De uma maneira geral, o texto traduzido consegue, em muitos passos, captar o tom coloquial das situações de diálogo. Exemplo disso mesmo é a substituição da negação por uma repetição em que consta o verbo utilizado na pergunta:

DOKTOR [...] mens sana in corpore sano, wenn du weißt, was das heißt.

ANDRI Nein (ATP: 488, sublinhados meus).

MÉDICO: [...] «mens sana in corpore sano» - sabes o que quer dizer?

ANDRI: Não, não sei (ATC: 51, sublinhados meus).

¹⁹⁵ «Dizer cobras e lagartos de. Dizer coisas muito ofensivas ou injuriosas, a respeito de (pessoa ou coisa).» (*Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 1986: 421).

¹⁹⁶ Tal como refere Maria João da Rocha Afonso, é absolutamente necessário, aquando da tradução de um texto com o propósito da sua encenação, equacionar a pertinência da manutenção das referências culturais, dado o imediatismo do processo de recepção: «[...] o espectador tem realmente de receber o texto de imediato, sem poder voltar atrás para esclarecer qualquer dúvida. Não quer isto dizer que devamos adaptar todo o contexto cultural que as peças reflectem [...], mas os intervenientes no espectáculo não podem também correr o risco de o público ficar a pensar num pormenor insignificante e perder o fio condutor. [...] A reflexão que o espectáculo possa eventualmente proporcionar tem que ser dirigida para aquilo que é realmente importante em cada peça.» (Afonso, 1999: 59).

Ou ainda da substituição da negação por expressões feitas de tom marcadamente popular:

PATER [...] Ich hoffe, dieser Peider hat kein Glück bei dir.

BARBLIN: Nein. (ATP: 466, sublinhados meus).

PADRE: Espero que não te deixes levar por esse Peider.

BARBLIN: Esteja descansado (ATC: 16, sublinhados meus).

Os passos acima transcritos comprovam a preocupação das tradutoras em adaptar o texto original aos cânones linguísticos de chegada, nomeadamente, em termos da mimetização de um discurso oral de cariz popular. Refira-se, no entanto, que o mesmo cuidado da adequação do registo é visível nas sequências em que as personagens têm necessidade de utilizar um discurso mais formal ou elaborado. Refiro-me, concretamente, aos passos em que estas vêm à boca de cena dar testemunho da sua implicação na tragédia de Andri:

TISCHLER [...] Ich bin nicht schuld, daß es so gekommen ist [...]. (ATP: 477, sublinhados meus).

CARPINTEIRO: [...] Não sou culpado de que as coisas tivessem chegado ao que chegaram [...]. (ATC: 40, sublinhados meus).

Atente-se no facto de se tratar de uma fala-chave, repetida, quase textualmente, pelas várias personagens, que, no final de cada quadro, clamam inocência no processo de condenação de Andri. Trata-se de passos investidos de uma inquestionável centralidade dramática, dada a sua relevância estrutural e importância temática, evocando cenas de um julgamento. A tradução portuguesa – «não sou culpado» em vez da forma mais familiar «não tenho culpa» – denota, ao que tudo indica, interferências com a linguagem jurídica (“ser culpado” ou “estar inocente”), o que, de qualquer forma, não releva a pouca elegância estilística do texto de chegada.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Refira-se que este é precisamente um dos exemplos que Mário Vilaça aponta como ilustrativos da fraca qualidade da tradução, o que suscita o seguinte comentário por parte de Ilse Losa: «“Não fazia ideia

Para além dos aspectos léxico-gramaticais e pragmáticos acima mencionados, observam-se, ao longo do texto, pormenores que se prendem com o tipo de texto traduzido. Assim, a forte consciência, por parte das tradutoras, de que se trata de um texto dramático, com todas as especificidades inerentes ao género, explicam algumas das adaptações, nomeadamente, ao nível dos códigos cénicos *e.g.* sonoridade, rima, ritmo do texto principal, bem como das marcações do texto secundário.

Embora o recurso às canções não seja, de forma alguma, um traço marcante deste drama (contrariamente ao que acontece com os textos brechtianos traduzidos por Ilse Losa), a «canção do soldado», que surge no primeiro quadro da peça, tem, sobretudo ao nível da caracterização da personagem, um papel importante. As alterações que se observam neste ponto são consequência, inevitável, da criação de rima e ritmo de forma a preservar as funções que o passo tem no original:¹⁹⁸

SOLDAT *grölt*:

«Wenn einer seine Liebe hat
und einer ist Soldat, Soldat,
das heißt Soldatenleben,
und auf den Bock
und ab den Rock – » (ATP: 474).

SOLDADO: (*canta aos berros*:)

«Se alguém tem um amor,
E esse alguém soldado for,
Leva vida de soldado.
Agarra na rapariga,
Abre o cinto pela barriga – » (ATC: 29).

que as coisas dessem no que deram...” (trad. sua [de Mário Vilaça]). / “Não sou culpado de que as coisas tivessem chegado ao que chegaram...” (trad. nossa [de Ilse Losa e Manuela Delgado]). / Original: Ich bin nicht schuldig, das es so gekommen ist ... / Esclareço: o autor emprega, em vários dos depoimentos testemunhais, a expressão “não sou culpado”, que tem, nesta peça, uma ênfase especial. [...] “Não sou culpado” é bom português e não precisa da arbitrária substituição de “não fazia ideia”.» (Losa, 1963: 86-87).

¹⁹⁸ Michael Schreiber aponta como exemplo de situações em que o primado da forma se sobrepõe ao do conteúdo os textos, ou as sequências textuais, em que a rima ou o ritmo tenham relevância semântica. Nestes casos, em que os primados da rima ou do ritmo coincidem com o primado do sentido, torna-se legítimo (e mesmo imprescindível) efectuar certas alterações que podem, inclusivamente, passar pela omissão (ou inserção) de determinados segmentos frásicos (cf. Schreiber, 1993: 140ss).

A canção do soldado no texto português mantém o esquema rimático emparelhado (AABCC) e, apesar de não utilizar o octossílabo dos dois primeiros versos do original, cria um padrão métrico que evoca, de forma muito conseguida, a cadência da marcha militar. Para além disso, pese embora as alterações dos dois últimos versos, a tradução portuguesa recria um registo brejeiro muito próximo do do original, obtendo, assim, uma equivalência de efeito (cf. Schreiber, 1993: 242-243).

Um outro pormenor que comprova a consciência das tradutoras em relação aos códigos teatrais é o uso das rubricas cénicas, como podemos verificar no exemplo que a seguir se transcreve. Assim, no nono quadro, na sequência dramática em que a mãe biológica de Andri tenta revelar-lhe a sua verdadeira identidade, o diálogo das personagens é várias vezes interrompido pelo barulho de tumultos na rua. Este recurso cénico, que funciona como um factor adensador da tensão dramática, é utilizado com mais insistência na tradução portuguesa:

SENORA [...] Die Wahrheit wird sie richten, und du, Andri, bist der einzige hier, der die Wahrheit nicht zu fürchten braucht.

ANDRI Welche Wahrheit?

SENORA Ich bin froh, daß ich dich gesehen habe. (ATP: 521).

SENHORA: [...] A própria verdade os julgará e tu, Andri, tu és o único, aqui, que pode encarar a verdade de frente.

ANDRI: Que verdade?

De novo barulho na rua

SENHORA: Estou contente por ter-te visto. (ATC: 103, sublinhados meus).

SENORA tritt zu Andri und küßt ihn.

ANDRI Warum küssen Sie mich?

SENORA Ich muß gehen. Werden wir uns wiedersehen?

ANDRI Ich möchte es. (ATP: 522).

A senhora aproxima-se de Andri e beija-o.

ANDRI: Porque me beija?

SENHORA: Tenho de ir.

Barulho na rua.

Voltaremos a encontrar-nos?

ANDRI: Gostava muito. (ATC: 105-106, sublinhados meus).

O barulho nas ruas constitui um elemento perturbador do discurso e dilatatório da acção. A tradução, ao inserir duas notas adicionais com referência a esse ruído de fundo, investe no avolumar da tensão dramática existente no texto de partida. Trata-se, em certa medida, de uma estratégia próxima da compensação ou enriquecimento – um recurso amiúde utilizado pelos tradutores que procuram contrabalançar com alguns pormenores criativos as inevitáveis perdas inerentes aos processos de tradução (cf. Schreiber, 1993: 248-249).

Em traços muito gerais, importa salientar a existência de alterações de tradução de natureza diversa, mas invariavelmente operados em virtude de condicionalismos sistémicos ou contextuais de chegada. Embora estes desvios se situem nos vários planos identificados por André Lefevere – no plano da ideologia, da poética, do universo do discurso ou da própria língua (cf. Lefevere, 1992: 86ss) –, a conjuntura política em que vem a lume a tradução de Ilse Losa e Manuela Delgado põe em destaque os constrangimentos ideológicos que subjazem ao processo de tradução. Este tipo de desvios, efectuados ao nível da caracterização das personagens ou do próprio discurso, contribui para atenuar os aspectos passíveis de colidirem com os critérios da censura, de modo a viabilizar a publicação do texto.

A par destas alterações, mais ou menos voluntárias e calculadas, existem outras de carácter léxico-gramatical e de conteúdo, inerentes ao próprio processo de tradução, que não deixam de se repercutir ao nível do “efeito”.

4.3.1.3.3. A tradução portuguesa de *Andorra* e a censura

4.3.1.3.3.1. O drama *Andorra* (Processo SNI/DGE/1/6769)

Na documentação do processo de censura da obra *Andorra* (SNI/DGE/1/6769), que integra os fundos do Secretariado Nacional de Informação, constam os pedidos dos directores teatrais para efeitos de autorização da

representação da peça, emolumentos e recibos das diligências efectuadas (que sem dúvida ajudam a reconstituir cronologicamente as fases do processo), os pareceres dos censores (um conjunto de textos dispersos e, regra geral, manuscritos) e o exemplar do drama submetido à apreciação da censura para efeitos de encenação, que presumo ter sido o original dactilografado, com correcções escritas à mão, que esteve na base do texto editado.¹⁹⁹

Uma consulta do referido exemplar não deixa de levantar algumas dúvidas quanto à autoria das anotações feitas. O texto apresenta inúmeras rasuras, na sua maioria feitas a lápis, com reformulação de frases e emendas gramaticais *e.g.* «Vê inimigos em todos os lados» é alterado para «Vê inimigos em cada canto» (ATC: 15); «Deixem chegar os fardas pretas, que os judeus serão logo apanhados» é emendado para «Deixem chegar os fardas pretas e verão como os judeus são logo apanhados» (ATC: 18); «Terras compro em qualquer altura» passa a figurar como «Estou sempre pronto para comprar terras» (ATC: 24), e «atiro-lhe em rosto» como «digo-lhe na cara» (ATC: 47). Há igualmente muitas alterações ao nível de vocabulário. Assim, os substantivos «aguardente», «penalty», «sanfona», «pastilhas», «maple» ou «creche» são substituídos por «bagaço», «golo», «realejo», «comprimidos», «sofá» e «escola infantil» – o que evidencia uma tendência estilística de evitar os estrangeirismos.

O texto publicado pela Portugália integra as referidas alterações, razão pela qual presumo que o exemplar do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ou seja, o texto entregue à censura para efeitos de encenação, seja uma versão prévia do texto editado. As alterações foram possivelmente levadas a cabo por Manuela Delgado, que também assina a tradução.

Para além deste primeiro tipo de correcções, que parece demonstrar uma coincidência do texto publicado com o texto destinado à encenação, verifica-se ainda a existência de tracejados e marcas à margem, que assinalam cirurgicamente os passos susceptíveis de levantar objecções por parte da censura. Refira-se que a

¹⁹⁹ Os diferentes rumos, editorial e cénico, do mesmo texto losiano, não deixam de remeter para a questão do «carácter dual» dos textos dramáticos – expressão utilizada por Elena Bandín, que, deste modo, se refere às suas dimensões literária e teatral. Segunda a autora, na esteira aliás de outros estudiosos, esta dupla vertente vai condicionar (através do sistema literário, do sistema teatral ou de ambos) a forma como uma obra dramática estrangeira é recebida no contexto importador – um dado que vai, inclusivamente, condicionar o trabalho de tradução e as estratégias utilizadas (cf. Bandín, 2007: 261).

esmagadora maioria dos pontos assinalados, aliás de forma bastante sistemática, são alusões de carácter sexual – comentários mais brejeiros do soldado a Barblin (ATC: 13, 32, 33) e, quase na totalidade, a parte inicial do décimo primeiro quadro, referente ao passo em que Andri tenta abusar da filha do professor (ATC: 129- 133).

São ainda assinalados os passos que põem em causa o exercício da autoridade, a organização do exército e mesmo a pátria. Transcrevo, a título meramente ilustrativo, alguns exemplos:

PROFESSOR: [...] Esse patriota é agora médico da caixa apenas porque não é capaz de formar uma única frase sem as palavras pátria e Andorra. (ATC: 59-60).

SOLDADO: [...] Mas não fui eu quem o matou [ao Andri]. Só cumpri ordens. E ordens são ordens. Onde íamos nós parar se as ordens não fossem cumpridas! Eu era soldado! (ATC: 76).

Andri cai. Os quatro soldados e o oficial atiram-lhes pontapés de todos os lados, até que dão pela senhora que veio a correr. (ATC: 97).

Ainda que não haja qualquer indicação da sua autoria, penso tratar-se de observações dos censores, efectuadas aquando da apreciação da peça para efeitos de encenação, uma vez que, ao contrário do que sucedeu com as rasuras acima referidas, não se verificaram quaisquer omissões aquando da publicação da obra. (Apenas o trecho do primeiro quadro, referente à conversa entre Barblin e o Padre, embora conste nesse texto original, aparece cortado na versão editada, cf. *supra*, 121).

A indefinição relativamente à data e à responsabilidade dos sublinhados, bem como a ausência de comentários à margem, que, como tive oportunidade de verificar noutros processos, fornecem dados importantes em relação à leitura censória das obras, tornam, até certo ponto, infrutífera (e nada conclusiva) uma apreciação mais aturada das referidas sinalizações. O mesmo já não se pode dizer dos pareceres dos censores, anexados ao texto visado, os quais não deixam de

constituir documentos de recepção que contribuem para dar uma imagem diacrónica do polissistema cultural de chegada (cf. Toury, 2001: 21).

4.3.1.3.3.2. As Comissões de censura (1962, 1964 e 1969)

O início da década de 60 coincide, como tive ocasião de referir (cf. *supra*, 38), com a intensificação da actividade censória – uma realidade política de que as várias interdições à representação da peça *Andorra* constituem um bom exemplo.

Curiosamente, ainda que a obra tematize, numa primeira instância, o anti-semitismo nazi, a amplitude interpretativa do texto e as potencialidades semântico-simbólicas não escapam, de um modo geral, às várias comissões encarregadas da sua apreciação.²⁰⁰ A natureza parabólica do drama permite que se leia neste a encenação da intolerância racial – uma questão que em Portugal, em plena crise ultramarina, estava na ordem do dia. Também o diferendo que opõe a branca *Andorra* aos «soldados de fardas pretas», para fazer uso da tradução de Ilse Losa, e que é tido como uma alusão à ocupação territorial nazi, é passível de remeter para outros conflitos militarizados.

Ainda que estas constituam, *grosso modo*, as linhas gerais da argumentação censória para impedir a representação da peça em palcos portugueses, gostaria de me debruçar com mais pormenor sobre os pareceres das várias comissões (1962, 1964 e 1969) não só por revelarem algumas (curiosas) clivagens internas, mas, sobretudo, pelo facto de reflectirem uma evolução na política do regime ao longo da década.

Assim, a 14 de Março de 1962, a Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos reprova a encenação do drama *Andorra*, na sequência de um pedido que havia sido dirigido, a 28 de Fevereiro desse mesmo ano, por Carmen Dolores, na qualidade de gerente do Teatro Moderno de Lisboa, à Inspeção de

²⁰⁰ Refira-se que os documentos existentes no Arquivo Nacional da Torre do Tombo relativos à censura da peça *Andorra* não se encontram numerados, razão pela qual passarão a ser designados por «doc. Peça *Andorra*, SNI/DGE/1/6769», com a respectiva data. O facto de se tratar de textos manuscritos tornou, na esmagadora maioria dos casos, impossível a decifração das assinaturas.

Espectáculos, na pessoa de Óscar de Freitas, a solicitar a apreciação desta peça de Max Frisch.

As razões aduzidas no texto subscrito por vários censores²⁰¹ prendem-se com o facto de a obra, para além da questão anti-semita, tematizar os efeitos perniciosos que «condicionalismos diversos» (onde se inclui a opressão política) poderão ter na «formação da personalidade» – aspecto passível de más interpretações. Tal como se pode ler no referido parecer: «E esta ilação, que já se extrai do texto, pode ser evidenciada pela encenação e representação, desde que haja esse propósito.» (doc. Peça *Andorra*, SNI/DGE/1/6769, 14.03.1962).

Mais tarde, a 20 de Novembro de 1964, a mesma companhia teatral, novamente representada por Carmen Dolores, solicita uma reapreciação da peça, argumentando que se trata de uma obra de inquestionável interesse e recordando o facto de terem já decorrido dois anos sobre o anterior pedido. A leitura dos pareceres individuais emitidos pelos membros da comissão revela falta de consenso em relação à concessão da licença, entendendo agora alguns dos censores que a peça poderia ser levada aos palcos com cortes prévios.²⁰²

Apesar destas vozes dissonantes, a maioria não aprova a exibição da peça, temendo as reacções que a questão do extermínio racial e do militarismo pudessem suscitar no público português, fragilizado pelos conflitos ultramarinos. Transcrevo um dos referidos documentos, por me parecer que verbaliza e sintetiza de forma bastante clara os aspectos que referi:

Esta peça, pelos objectivos que pretende alcançar, tem implicações que considero pouco oportunas para um público pouco preparado e já “intoxicado” por uma literatura abundante do mesmo género.

Numa época tão difícil para o País como a que vivemos no Ultramar, especulações com militarismos e outros símbolos que pretendem representar posições ideológicas considero-as altamente perniciosas para as nossas

²⁰¹ Trata-se de um parecer subscrito por três censores cujas assinaturas não consegui identificar.

²⁰² A este propósito é referido, e mesmo citado, o passo que dá conta da conivência do padre Benedikt com a condenação de Andri – um quadro que beliscaria, sem dúvida, a imagem da Igreja: «Não encontro razão decisiva para reprovar a peça “Andorra”. Proponho, no entanto, a supressão de uma passagem no final que parece insinuar a cumplicidade do padre Benedikt em todo o processo que levou à eliminação de Andri e que seguidamente se transcreve: “Barblin: Onde estiveste, padre Benedikt, quando levaram o nosso irmão como se leva as reses para o matadouro, onde estiveste? Ficaste como eles, negro como eles, padre Benedikt...?”» (cf. doc. Peça *Andorra*, SNI/DGE/1/6769, 30.12.64).

instituições além de representar uma adição a processos de propaganda intelectual que devemos evitar por coerência. (doc. Peça *Andorra*, SNI/DGE/1/6769, 30.12.64).

Já na era marcelista, mais concretamente em Abril de 1969, a peça volta a ser apreciada (desta vez a pedido de Artur Monteiro Ramos) e novamente recusada.²⁰³ Ao contrário do que sucedera em 1964, há agora um consenso generalizado entre os sete membros da comissão e uma inquestionável sintonia nos argumentos aduzidos. Muito embora, como é admitido por alguns dos censores, vigore «uma atitude de maior abertura», o que poderia à partida significar a viabilização da encenação, o momento delicado que o país atravessa a nível interno e externo não se afigura oportuno, na óptica dos censores, à autorização do espectáculo. São estas as justificações que se podem ler na maior parte dos pareceres:

Transposto o tema [o problema dos Judeus e o seu tratamento extraordinariamente desumano e discriminatório na época da 2ª G.G.] para o momento actual, embora felizmente no nosso país nada haja que possa sequer, de longe, assemelhar-se, não faltaria quem procurasse fazer especulações com imaginárias repressões violentas de ordem política, reforçadas, possivelmente, com efeitos de encenação e com a exploração enfática de certas falas que o momento que se vive torna absolutamente desaconselhável. (doc. Peça *Andorra*, SNI/DGE/1/6769, 17.07.69).

[...] penso tratar-se de uma peça pacifista que deverá aguardar melhor oportunidade. (doc. Peça *Andorra*, SNI/DGE/1/6769, 2.06.69).

Não veria inconveniente na sua representação entre nós se não fora a circunstância de facilmente se adivinhar que os requerentes de agora pretendem, por seu turno, aproveitar a peça, apontar a dedo alguns problemas nacionais e, em consequência, fazer política.

²⁰³ Luiz Francisco Rebello chama a atenção para a ilusória mudança que parecia desenhar-se com Marcelo Caetano e a desilusão que se viveu logo nos primeiros anos de governação: «As ilusões reformistas nascidas com o dealbar do consulado de Marcelo Caetano depressa se desfizeram. Crismou-se a Comissão de censura de “exame e classificação de espectáculos”, mas a realidade subjacente permanecia inalterável.» (Rebello, 2000: 496).

Sendo assim, considero que a peça não é de reprovar, mas não deve consentir-se de momento a sua apresentação em público – recusando-se, pois, o “visto” necessário. (doc. Peça *Andorra*, SNI/DGE/1/6769, 13.05.69).

Face ao exposto, gostaria de chamar a atenção para o facto de a comissão que aprecia a peça em 1969 se mostrar bem mais receptiva à sua encenação do que as anteriores, fazendo, pelo menos em teoria, depender a viabilização do espectáculo de uma evolução favorável da conjuntura sociopolítica.

No que toca à recepção portuguesa de *Andorra*, sublinhe-se, mais uma vez, o curto espaço que mediou entre a publicação do original e da tradução, bem como as várias tentativas da sua encenação, quase simultâneas com os espectáculos realizados nos países de língua alemã (Alemanha, Suíça e Áustria), e em clara antecipação às outras capitais europeias com um estatuto cultural maior, como Paris e Londres.²⁰⁴ Estes factos comprovam, mais uma vez, o carácter duplo da censura de Salazar e Caetano, que permite a publicação, mas teme a encenação (cf. Delille, 1991: 56).

Ao contrário do que se verifica relativamente à recepção portuguesa de importantes obras de literatura europeia, regra geral filtradas pela crítica e público franceses (as peças brechtianas referidas neste trabalho são disso um bom exemplo), no caso de *Andorra* o processo recepcional escapa a essa mediação.

Relativamente à actuação da censura, saliente-se o facto de, em geral, os censores não se ficarem por uma leitura mais imediatista da obra e, de alguma forma, se aperceberem da amplitude interpretativa de um texto com um forte pendor simbólico.

Os três pedidos enviados às comissões de censura, em 1962, 1964 e 1969, funcionam, em certa medida, como barómetro da sensibilidade do Estado relativamente à necessidade de exhibir uma atitude mais tolerante, quer a nível interno, quer no estrangeiro.

²⁰⁴ A estreia em Inglaterra teve lugar apenas em Janeiro de 1964, no *National Theatre*, com encenação de Lindsay Anderson, enquanto em França ocorreria um ano mais tarde, em Fevereiro de 1965, no *Théâtre de la Commune*, sob orientação de Gabriel Garran (cf. Bänziger, 1991: 55-57).

4.3.2. Alguns dados recepcionais sobre os dramas de Bertolt Brecht: os relatórios do SNI / DSC

A recepção portuguesa de Bertolt Brecht foi profundamente marcada, pelo menos até inícios dos anos 60, pela forma como o autor foi acolhido em França pelo público e pela crítica literária e teatral (cf. Delille, 1991: 39ss). Esse processo de mediação cultural é bem visível no volume de obras, provenientes de casas editoriais francesas, que, entre 1955 e 1957, são submetidas à apreciação da censura para efeitos de autorização de circulação em Portugal.²⁰⁵ Constan na documentação do SNI / DSC relatórios com pareceres relativos a traduções francesas de peças brechtianas que integram vários volumes da antologia *Théâtre Complet*, publicada pela editora francesa L' Arche.

Cumpr, pois, passar em revista os referidos relatórios, uma vez que a sua consulta fornece dados relevantes sobre a forma como o dramaturgo alemão era, à altura, visto pelo regime. Respeitarei, para tal, a ordem com que figuram na documentação dos serviços de censura.

Assim, *Théâtre Complet IV*, volume composto pelos dramas *Maître Puntilla et son valet Matti*, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* e *Baal*, é lido e autorizado a 29.05.57 por António Borges Ferreira, que afirma não encontrar em qualquer passo das três obras «política comunista na verdadeira acepção da expressão», apesar da orientação política de Brecht. O mesmo leitor / censor faz uma clara distinção entre as duas primeiras peças, que, por serem já de uma fase posterior, considera «mais sensatas» e mesmo «cheias de lirismo», e o terceiro drama, *Baal*, uma obra que, na sua opinião, resulta do «ardor da mocidade» e que, por isso, lhe merece comentários mais alargados:

²⁰⁵ Teresa Seruya e Maria Lin Moniz referem os anos 50 como um período particularmente profícuo no que toca à produção de relatórios do SNI, tendo sido lidas e apreciadas 1897 obras, das quais 469 são em português, 996 em língua estrangeira (sobretudo em francês, espanhol e italiano), 268 são traduções portuguesas e 159 traduções brasileiras. (Note-se que no número total de registo de relatórios se constata alguns extravios.) As obras literárias em francês representam a esmagadora maioria dos textos avaliados (58 por cento), seguindo-se a literatura nacional, ainda que apenas com um total de 12 por cento. Os restantes núcleos (literatura em espanhol, inglês e italiano ou mesmo as traduções portuguesas e brasileiras) são absolutamente residuais. (Registe-se a inexistência de obras literárias em alemão). Tal como as autoras fazem questão de sublinhar, estes dados são por si só reveladores da importância da tradição literária francesa no contexto nacional (cf. Seruya / Moniz, 2008: 8-9).

[...] devemos ver que esta peça [*Baal*] foi escrita quando Brecht tinha apenas 21 anos (1922) e, portanto, a psicologia de *Baal* reflecte a da juventude alemã dos anos 20. É a idade revolucionária por excelência, sem que isto queira significar propaganda comunista. De resto, quem conhece a índole do povo alemão não compreende muito bem como é que Brecht podia ser comunista. Seria um comunista *sui generis*. (relatório 5988, 29.5.57).

Não deixam de ser interessantes as observações em relação ao perfil político de Bertolt Brecht, apesar de não se especificar, ao certo, em que medida é que se trata de um comunista *sui generis* ou mesmo porque é que as suas posições ideológicas não se coadunam com a índole do povo alemão – uma afirmação que poderá ter a ver com o período nacional-socialista, cronologicamente próximo ainda do leitor.

Quanto à apreciação dos textos, é evidente a condescendência do relator relativamente ao drama brechtiano *Baal* – uma atitude pouco usual entre os seus pares. Os argumentos aduzidos não deixam, no entanto, de mostrar algum constrangimento pelo facto de se tratar da aprovação de peças de um escritor comunista, chegando-se, por isso, a pôr em causa a filiação ideológica do autor.

Também a antologia *Théâtre Complet V*, que compreende as obras *La bonne âme de Sé-Tchouan*, *Tambours dans la nuit* e *Le procès de Lucullus*, merece o parecer positivo de Manuel Rodrigues Carvalho, que não vê nelas «aspectos graves ou cenas dramáticas que mereçam restrições da censura» (cf. relatório 5989, 29.5.67).

O volume *Théâtre Complet II*, que integra as peças *Mère courage et ses enfants*, *Grand'peur et misère du IIIe Reich* e *Les fusils de la mère Carrar*, é proibido, a 29 de Maio de 1957, por José de Sousa Nazaré, devido à apreciação negativa que o relator faz do terceiro drama. Tal como se pode ler no parecer então emitido, trata-se de uma peça que se revela contrária à posição oficial do governo português em relação à Guerra Civil de Espanha:

Relativamente à última peça “Les Fusils de la mère Carrar” cuja acção se passa em 1937, durante a Guerra Civil Espanhola, é que julgo, dada a posição então tomada pelo Governo Português nesse movimento, não dever ser autorizada pelo ataque que se faz ao barbarismo e procedimento das tropas do General Franco.

Penso que esta peça não teve especificamente essa finalidade, e foi escrita então para ataque ao fascismo, como aliás no livro se indica, mas a verdade é que, para isso, o autor se serviu das tropas nacionalistas espanholas. (relatório 5990, 29.5.1957).

Ainda no mesmo relatório o censor escusa-se a opinar sobre *Mère courage et ses enfants*, uma vez que a obra havia já sido apreciada (e aprovada) anteriormente.²⁰⁶

Cabe a Fernando de Carvalho Tártaro a apreciação das peças *La Vie de Galilée*, *Les Horaces et les Curiaces* e *La Mère*, que compõem o volume *Théâtre Complet III*. Apesar de lavrar um parecer favorável em relação às duas primeiras obras, o censor opõe-se à divulgação de *La Mère*, por entender que se trata de um drama de «propaganda a agitações revolucionárias e de incitação à greve» – argumentos que faz acompanhar da indicação das páginas que, na sua óptica, ilustram isso mesmo. O volume é, por isso, proibido no relatório 5997, datado de 29.05.57.

José Brandão Pereira de Mello é o leitor de *Les jours de la commune*, *Les visions de Simone Machard* e *Dans la jungle des villes* – peças de *Théâtre Complet VI*. Ao contrário dos outros relatores, Pereira de Mello comenta, individualmente, cada um dos dramas que integram o volume. Em relação a *Les jours de la commune*, considera que, sob a forma de uma «chamada epopeia», o autor ridiculariza «todas as autoridades civis e militares e o patriotismo do poder constituído», razão pela qual desaconselha a divulgação do texto.

O drama *Les visions de Simone Machard*, entendido por Pereira de Mello como «nova versão do caso Joana D’Arc», situada na França da Segunda Guerra Mundial, é veementemente reprovado pelo relator que a este se refere nos seguintes termos:

Não só as personagens que intervêm na acção, como também a sua própria ideologia e desenvolvimento definem esta peça como obra de proselitismo revolucionário, demolidora e achincalhante dos mais nobres e dignos sentimentos patrióticos. (relatório 6105, 1.10.57)

²⁰⁶ Efectivamente, em Outubro de 1955, o SNI / DSC havia autorizado a circulação da tradução de *Mutter Courage, Mère Courage*, da editora L’Arche (cf. *infra*, 140).

Dans la jungle des villes, considerada uma história de «combate moral» entre um chinês e um americano, com contornos de luta racial, não merece a desaprovação do censor embora se sublinhe que não é propriamente uma obra a aconselhar. Na sequência desta exposição, é proibida, a 1 de Outubro de 1957, a circulação do volume *Théâtre Complet VI* (relatório 6105, 1.10.57).

A tentativa de permitir a circulação em Portugal, quase em simultâneo, dos vários volumes da antologia *Théâtre Complet* vai, por certo, ditar a sua distribuição por diferentes leitores / censores – uma contingência que faz vir ao de cima as disparidades de critérios da censura, observável no próprio registo, mais ou menos contundente, das apreciações dos relatórios.

O facto de a esmagadora maioria dos relatórios datar de 1957 e incidir sobre as publicações da editora parisiense L’Arche dá-nos conta, por um lado, do recrudescimento do interesse pela obra brechtiana em França depois da morte do autor, em 1956, e, por outro, do peso que a mediação cultural francesa tinha no Portugal dos anos 50.

Para além destes aspectos, saliente-se o facto de Bertolt Brecht ser de facto um autor malquisto do regime – um dado que não pode deixar de pesar no processo recepcional da sua obra e, muito concretamente, na avaliação do projecto da sua tradução para português levado a cabo pela editora Portugália.

4.3.2.1. Textos dramáticos brechtianos traduzidos por Ilse Losa

4.3.2.1.1. *Ti Coragem e os seus Filhos* (1962)

4.3.2.1.1.1. Considerações gerais

Uma das peças mais emblemáticas de Bertolt Brecht é, indubitavelmente, *Mutter Courage und ihre Kinder*,²⁰⁷ levada ao palco pela primeira vez em 1941 no

²⁰⁷ Utilizo para fazer referência ao drama *Mutter Courage und ihre Kinder* e à tradução portuguesa *Ti Coragem e os seus Filhos* as siglas MC e TC, respectivamente, a que se seguirá a indicação do número da página. As edições consultadas para o efeito são as que constam na bibliografia deste trabalho. Embora o impulso inicial para a criação da peça resida na preocupação de Brecht relativamente à política expansionista de Hitler e aos propósitos mercantilistas da guerra, num período anterior ainda à eclosão do conflito mundial, a escrita da obra situa-se no final dos anos 30 inícios dos anos 40 – época em que o

Schauspielhaus de Zurique²⁰⁸ e interpretada pelo grupo teatral Berliner Ensemble, em 1949, numa encenação que serviria de modelo a outras companhias. Foi, precisamente, a actuação do grupo no *I Festival Internacional de Arte Dramática de Paris*, em 1954,²⁰⁹ que veio a ser determinante no bom acolhimento do trabalho de Brecht e na conquista de público além-fronteiras. As críticas publicadas à altura, assinadas por reputados vultos da intelectualidade francesa, como Roland Barthes e Bernard Dort, contribuíram para que tal acontecesse.²¹⁰

A tradução de *Mutter Courage, Mère Courage*, assinada por Geneviève Serreau e Benno Besson, com a chancela da L'Arche, chega a Portugal no ano seguinte. A obra submetida à apreciação dos relatores do SNI / DSC foi avaliada positivamente pelo Major Dúlio Norberto Franco Simas, que, a 27 de Outubro de 1955, autoriza a sua circulação por considerar os conteúdos inócuos:

Peça para teatro, baseada na guerra dos 30 anos, quando [sic] da luta entre religiões em 1624. Pela leitura feita, nada foi encontrado que possa proibir a sua circulação. (SNI/DSC/35/5; relatório n° 5489, 24.10.55).

Mutter Courage volta a ser submetida à apreciação da censura em 1957 (relatório n° 5990), uma vez que integra o segundo volume de *Théâtre Complet*, que é proibido pelo facto de o relator desaconselhar *Les Fusils de la mère Carrar* (cf. *supra*, 137-138).

A peça *Mutter Courage und ihre Kinder*, cuja acção se desenrola durante a Guerra dos Trinta Anos, dá conta da história de Courage, proprietária de um negócio ambulante, e dos seus três filhos, vítimas mais ou menos directas, do confronto armado. O drama tematiza o conflito entre o amor maternal e o calculismo financeiro, pois, apesar do luto pela perda dos filhos, Courage,

autor se encontra exilado na Escandinávia. Brecht operou inúmeros aditamentos a essa primeira versão de 1940, nomeadamente, ao nível dos títulos que introduzem as várias cenas e da componente musical, cujas primeiras partituras são discutidas com Simon Parmet. A delonga na divulgação da peça junto do público ter-se-á ficado a dever às próprias contingências da guerra (cf. Teixeira, 1998: 22-23).

²⁰⁸ Em 1952, Ilse Losa assistiu à encenação da peça nos Kammerspiele de Hamburgo – espectáculo que viria a inspirar o artigo publicado n° *O Comércio do Porto* (cf. Delille, 1991: 33; Teixeira, 1998: 40).

²⁰⁹ *Mutter Courage* recebeu os prémios para a melhor peça e a melhor encenação, atribuídos a Brecht e Engel (cf. Teixeira, 1998: 34).

²¹⁰ Também em Portugal, onde a revista *Théâtre Populaire* tinha particular impacto nos meios intelectuais, estes textos, datados de 1955, não passaram, por certo, despercebidos, embora a sua tradução tardasse até aos anos 70 (cf. Teixeira, 1998: 34-35).

vivandeira de profissão, não deixa de se regozijar ante a perspectiva de perpetuação da guerra que lhe assegura o sustento.

Se é um facto que o texto de Brecht levantou, desde a sua génese, várias questões relacionadas com a encenação e mesmo com a construção das personagens – o que explica, em certa medida, o trabalho de reescrita do autor –, não é menos verdade que estas constituem pontos-chave do processo recepcional da peça, e que, numa fase inicial, estiveram na base de discrepâncias na sua interpretação. Assim, se, por um lado, os pormenores cénicos são indissociáveis da criação do “efeito de estranhamento” [*Verfremdungseffekt*] brechtiano, por outro, a leitura parcial da protagonista, apenas na sua vertente de sofrimento materno, compromete a entendimento da própria obra e da sua lógica interna. As primeiras encenações foram marcadas por uma recepção empática da figura de Courage e pela valorização da tragédia pessoal, razão pela qual a sua condição de mãe de três filhos num cenário de guerra se sobrepôs à vocação mercantilista (cf. Teixeira, 1998: 31).

Não surpreende, pois, que, em 1953, Ilse Losa, pouco familiarizada ainda com os pressupostos distanciadores de Brecht (aliás, à semelhança do que sucedia com a maioria dos dramaturgos alemães, mais próximos da estética do teatro tradicional), e marcada pela experiência da guerra,²¹¹ retrate Courage como uma mãe sofredora, mas pragmática e combativa, resgatando-a à condenação pelo seu calculismo.²¹²

Mãe Coragem, a figura central do drama, mulher do povo, sã e prática, não é pessoa para entender os acontecimentos nem para explicar as causas da sua própria desgraça. (Losa, 1953: 6).

Saliente-se que estas reflexões são ainda anteriores ao Festival de Paris (1954), que representa um marco na recepção europeia de Brecht.

²¹¹ Note-se que no artigo que publica em 1953 sobre a peça de Brecht, Ilse Losa chama precisamente a atenção para os efeitos devastadores da guerra e para as razões religiosas que estiveram na origem do conflito tematizado na obra: «A Alemanha ficou aniquilada, em ruínas, com a população reduzida a metade e sem ao menos sanar as disputas religiosas que pretextaram a carnificina.» (Losa, 1953: 6).

²¹² Tal como refere Maria Antónia Teixeira a respeito desta fase inicial das encenações do drama *Mutter Courage*: «Os novos receptores são orientados para se compadecerem com o destino “trágico” de Courage e para não questionarem o seu comportamento, revoltando-se apenas contra a guerra que é mais uma fatalidade do que um negócio.» (Teixeira, 1998: 41).

Em 1958, e na sequência de uma representação de *Mutter Courage* pelo Berliner Ensemble na RDA, Ilse Losa publica, desta feita no *Diário de Notícias*, um novo artigo sobre a peça. O texto, que apresenta uma breve resenha do enredo, centra-se, sobretudo, nos aspectos técnicos da encenação e no desempenho dos actores. Volvidos cinco anos sobre as suas primeiras apreciações ao drama *Mutter Courage*, após um período durante o qual se operou uma clara evolução na recepção do drama, e depois de observadas *in loco* as suas potencialidades cénicas, Ilse Losa acusa um distanciamento em relação à imagem da “mãe coragem” brechtiana que transmitira no texto de 1953:

“Mãe Coragem” é a mulher do povo, manhosa e boa, que antepõe a tudo o seu próprio proveito, mas também capaz de um sacrifício; que tanto amaldiçoa a guerra como nela reconhece o seu ganha-pão; espertalhona, mas que, na realidade, não entende as causas que movem os acontecimentos. (Losa, 1958: 8).

A Mãe Coragem é agora uma figura na qual a faceta mercantilista entra claramente em contradição (se não mesmo suplanta) o lado maternal. O artigo termina com rasgados elogios ao trabalho do Berliner Ensemble e, em particular, ao desempenho da actriz Helene Weigel – um espectáculo que teria tido em Ilse Losa um grande impacto, mas cuja encenação em palcos portugueses só veio a ser possível depois da queda da ditadura.²¹³

Ainda assim (e apesar de, ao que tudo indica, ter sido um processo atribulado (cf. *supra*, 12), coube a Ilse Losa o privilégio de verter para português não só este texto do dramaturgo alemão, mas também algumas das suas obras mais representativas como *Der gute Mensch von Sezuan* e *Der kaukasische Kreidekreis*

²¹³ Relativamente à encenação da peça, refira-se que Amélia Rey Colaço, após assistir à sua representação no II Festival de Paris, em 1955, se teria sentido muito entusiasmada não só com o texto dramático, mas sobretudo com o papel de Courage, razão pela qual enviou esforços no sentido de obter autorização para a sua representação em Portugal (cf. Delille, 1991: 39). A tradução do texto caberia a Redondo Júnior, que para tal faria uso da versão francesa de Benno Besson e Geneviève Serreau. Este projecto colide, no entanto, com as diligências que se efectuaram no Porto, onde Ilse Losa, em contacto com a editora Suhrkamp, responsável pelos direitos da peça e da respectiva encenação, traduz *Mutter Courage* a partir do original. É esta efectivamente a razão aduzida pela editora para preterir a proposta do D. Maria II, tal como se pode ler na correspondência entre a tradutora e a editora alemã (*apud* Teixeira, 1998: 212-213). Entretanto também o Teatro Experimental do Porto, na pessoa do seu director artístico António Pedro, se mostra interessado na encenação do espectáculo de Brecht, com base no texto de Ilse Losa. Apesar das tentativas para trazer a Portugal a peça *Mutter Courage* e do empenhamento destas duas companhias teatrais, o parecer negativo da censura inviabilizaria os projectos (cf. Teixeira, 1998: 50-55).

– uma transigência do regime apenas compreensível, considerando a preocupação governamental de fazer passar para o exterior uma imagem de tolerância, assim como o facto de se saber de antemão tratar-se de um texto, destinado a uma elite cultural, que não tinha, apenas com a leitura, a força mobilizadora da representação em palco.²¹⁴

A tradução portuguesa de *Mutter Courage und ihre Kinder, Ti Coragem e os seus filhos* (1962), assinada por Ilse Losa e Jorge de Sena, a quem coube a tradução dos poemas, surge no ano subsequente à eclosão da guerra ultramarina, estando a sua recepção inevitavelmente associada a esse contexto.²¹⁵ A publicação do drama, integrada no projecto da Portugália Editora²¹⁶ com vista à divulgação da obra dramática e dramatológica de Brecht, era aguardada com muita expectativa

²¹⁴ Maria Manuela Gouveia Delille, a propósito da recepção portuguesa da obra brechtiana, tece as seguintes considerações precisamente sobre esta (aparente) falta de coerência por parte do Estado: «Temos, pois, de concluir que a censura salazarista, relativamente a um dramaturgo estrangeiro não grato por motivos políticos, assumia uma atitude aparentemente ambígua – se por um lado mantinha intransigentemente a proibição da representação das peças nos teatros públicos, por outro permitia a livre circulação das traduções de dramas, poemas e prosa narrativa, bem como de muitos ensaios críticos a ele dedicados. [...] parece-me ter sido esta uma atitude que não receava o acto de leitura dado ele ser regra geral um acto individual e solitário, mas que temia a força interventiva e sublevadora do teatro declamado, como acto por excelência de vivência colectiva, verdadeiro acto ritual comunitário.» (Delille, 1991: 56).

²¹⁵ Nos registos bibliotecários da *Fundação Calouste Gulbenkian* consta a recensão das obras *Ti Coragem e os seus filhos* e *A Boa Alma de Sé-Chuão*, assinada por António Quadros e datada de 3 de Abril de 1963. No espaço reservado ao comentário dos textos, António Quadros refere-se a *Ti Coragem* como «um libelo contra a guerra». Relativamente ao outro drama, o mesmo crítico chama a atenção para o facto de o texto brechtiano «ridicularizar a religião» e «atacar a propriedade em termos dialécticos» – uma abordagem temática considerada «inconveniente». Para além destas considerações sobre o conteúdo, António Quadros refere-se, de forma bem mais incisiva, à disparidade entre o prestígio do autor, que poderia justificar a divulgação da obra, *i.e.*, «a autorização para empréstimo», e a qualidade da tradução que, na opinião deste crítico, chega a comprometer o seu estatuto de obra literária. Sublinhe-se o facto de o recenseur omitir a parceria com Jorge de Sena, referindo-se apenas às fragilidades linguísticas de Ilse Losa. Nos parâmetros que compõem o cabeçalho da ficha de leitura, António Quadros considera as peças (de carácter recreativo-social) «fáceis», destinadas a leitores com «mais de 21 anos e com sólida formação moral e intelectual», classificando-as como «não aceitáveis».

²¹⁶ O projecto da Portugália salda-se na publicação de cinco volumes, que integram onze peças de Brecht traduzidas por Ilse Losa, Fiamma Hasse Pais Brandão e Yvette K. Centeno, em parceria com Alexandre O'Neill e Jorge de Sena, responsáveis pelas versões portuguesas dos poemas (cf. Delille, 1991: 48ss; Teixeira, 1998: 45). Recentemente, desde 2004, a editora Livros Cotovia lançou-se na publicação da obra dramática brechtiana, numa colecção dirigida por Vera San Payo de Lemos, Jorge Silva Melo e José Maria Vieira Mendes, com base na edição alemã comentada da editora Suhrkamp, *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (2003). Como se pode ler na página *on-line* da editora (<http://www.livroskotovia.pt/livros/teatro/teatro.htm>), procura-se, com este empreendimento de oito volumes, colmatar um vazio editorial de décadas, uma vez que, depois dos textos da Portugália surgidos nos anos 60 e da intensa encenação do autor no período após 1974, que não teve correspondência a nível de publicações, não se assistiu em Portugal a nenhuma iniciativa consistente de divulgação da obra de Brecht. Refira-se que se trata essencialmente de traduções novas, «sensíveis à realidade do palco», e que os quatro volumes entretanto editados não integram nenhuma das peças traduzidas por Ilse Losa.

por parte do público e da crítica,²¹⁷ expectativa esta adensada pelos sucessivos entraves colocados pela censura.²¹⁸

Independentemente da orientação marxista que subjaz ao próprio drama (segundo a qual a guerra constitui apenas a potenciação do padrão em que assenta a sociedade burgueso-capitalista, que promove a luta de classes, cf. Teixeira, 1998: 26), a sua transposição para o contexto português de inícios dos anos 60 não pode deixar de deslocar o enfoque interpretativo para a crítica não só ao flagelo da guerra ultramarina, mas também à preservação de um modelo económico assente na exploração colonial.

4.3.2.1.1.2. Considerações sobre o estudo de Maria Antónia Teixeira relativo à tradução de Ilse Losa e Jorge de Sena

Em termos muito gerais, a tradução de Ilse Losa e Jorge de Sena é considerada na dissertação de Maria Antónia Teixeira como equilibrada e revelando uma boa apreensão do texto de partida – consequência natural do facto de a tradutora ter o alemão como língua materna. A estratégia seguida por Ilse Losa, na esteira, aliás, das exigências da editora Suhrkamp,²¹⁹ é de fidelidade ao

²¹⁷ É precisamente Mário Vilaça quem, no artigo já mencionado, «Comentários a uma Tradução de Brecht», faz referência ao interesse do público pela obra brechtiana em geral: «O aparecimento do primeiro volume de teatro de Bertolt Brecht nos escaparates nacionais é talvez o acontecimento mais assinalável das publicações teatrais portuguesas no ano de 1962. O acolhimento do público, sôfrego e ansioso, provou suficientemente que tal volume tardava demasiado. Poucos livros de teatro se terão comprado entre nós com tanta avidez e poucos também terá havido que há tanto fossem esperados e tanta falta fizessem para a actualização do nosso teatro. Ao publicá-lo, a Portugália Editora presta um altíssimo serviço à cultura e ao teatro português, serviço esse que não pode deixar de ser aqui sublinhado e aplaudido.» (Vilaça, 1963b: 90).

²¹⁸ Maria Antónia Teixeira publica na obra citada, em anexo, algumas cartas trocadas entre Ilse Losa e Helene Ritzerfeld, responsável pela secção de teatro da editora Suhrkamp, em que se podem ler referências à proibição da encenação da peça pela censura datadas de Outubro de 1959 (*apud* Teixeira, 1998: 216- 217).

²¹⁹ Em carta datada de 13 de Julho de 1959, Helene Ritzerfeld, em nome da editora Suhrkamp, dirige-se a Ilse Losa, acusando a recepção da tradução portuguesa do primeiro acto de *Mutter Courage*, enviado pela Portugália, e dando-lhe conta da apreciação que a casa alemã faz do seu trabalho. Apesar de essa primeira versão ser em termos globais avaliada positivamente, a editora mostra-se insatisfeita em relação ao registo, menos “duro” e sem marcas dialectais, adoptado pela tradutora: «Wir schrieben heute der Portugália, dass die Übersetzung sauber und korrekt ist, in den krassen Ausdrücken aber nicht so hart wie das Original. Auch fiel uns auf, dass der Dialekt, der im deutschen Original vorkommt, nicht immer im Portugiesischen aufgegriffen worden ist. Auf diese beiden Punkte hin sollte die Übersetzung also nochmals durchgelesen werden. Sonst hatten wir keine Einwände.» (*apud* Teixeira, 1998: 215). Presume-

autor e ao seu estilo, não descurando a procura de equivalentes no contexto de chegada. A questão da tradução do nome da protagonista, «Ti Coragem»,²²⁰ que dá o título à própria obra, é apontada no referido estudo como ilustrativa disso mesmo.

O uso de equivalentes sistémicos não se revela, no entanto, isento de problemas. O critério da dizibilidade do texto teatral,²²¹ juntamente com as tentativas de mimetização de um registo oralizante de cariz popular,²²² que percorre todo o drama, vão em muitas situações ditar o uso de formulações que comprometem o estilo abrupto e conciso do texto brechtiano (cf. Teixeira, 1992: 60ss). Para além das inevitáveis implicações ao nível da cadência do texto, a tendência perifrástica das formulações da tradução fazem perigar o efeito de estranhamento brechtiano, na medida em que tendem a preencher os interstícios textuais que suscitam, regra geral, a atitude intelectual e reflexiva do receptor. Segundo Maria Antónia Teixeira, a prolixidade – consequência de uma tendência explicitadora e interpretativa contrária à contenção intencional do dramaturgo – constitui um dos traços marcantes da tradução losiana de Brecht (cf. Teixeira, 1992: 61).

A par deste aspecto Maria Antónia Teixeira chama a atenção para as tentativas, nem sempre bem sucedidas, de encontrar correspondências sistémicas de idiomatismos ou expressões feitas – uma particularidade que, como é evidente, põe a nu a menor sensibilidade linguística de Ilse Losa para identificar as

-se, pois, que estes dois aspectos – a reprodução de um estilo mais duro, bem como o uso de um registo dialectal – tenham merecido a Ilse Losa uma atenção especial.

²²⁰ Tal como Maria Antónia Teixeira faz questão de salientar, a opção para a tradução do título – «Ti» em vez de «Mãe» –, se, por um lado, é mais consentânea com o registo histórico da peça (“Mutter” era, no século XVII, a forma de tratamento corrente entre as classes sociais alemãs mais baixas), por outro, não deixa de constituir um alargamento semiointerpretativo da própria personagem, não a confinando à faceta materna (cf. Teixeira, 1992: 57-58).

²²¹ Maria João da Rocha Afonso, a propósito da sua experiência de tradução de textos para teatro, refere a complexidade de que esta tarefa se reveste, uma vez que o trabalho tradutivo deve contemplar toda uma série de aspectos fonéticos e prosódicos, *e.g.* sonoridade, acentuação, ritmo, pausas de respiração e facilidade de articulação, que naturalmente condicionam o desempenho em palco (cf. Afonso, 1999: 60ss). Trata-se de pormenores cuja subtilidade escapará certamente a um falante não nativo, como era o caso de Ilse Losa. A par destes critérios do sistema linguístico de chegada, impõem-se outros directamente relacionados com o tipo de texto de partida e com o estilo do próprio autor, que, tal como Ruth Berlau faz questão de salientar, deverão nortear o trabalho de qualquer tradutor de Brecht: «Für einen Brecht-Übersetzer liegt die Schwierigkeit darin, daß Knappheit und Poesie sich die Hand geben müssen. [...] Alle Übersetzungen von Theaterstücken muß man kämmen, bürsten und muß sie reinigen von überflüssigen Wörtern und erklärenden Umschreibungen.» (*apud* Teixeira, 1992: 62).

²²² É consabida a influência do alemão da Bíblia de Lutero na linguagem brechtiana, o que confere ao estilo do autor uma plasticidade e um colorido popular muito próprios (cf. Teixeira, 1992: 60).

diferenciações do discurso. A dificuldade em reconhecer e usar com propriedade as diversas formas de tratamento,²²³ nomeadamente, o uso do pronome e do verbo na segunda pessoa do plural e o recurso à forma mais anódina da terceira pessoa do plural – um aspecto particularmente complexo no sistema pragmático-linguístico português – comprova isso mesmo (cf. Teixeira, 1992: 75).

Também o domínio deficiente de linguagens específicas, como, por exemplo, o discurso militar e as formas de tratamento entre as hierarquias do exército, um aspecto fulcral neste texto, sobretudo nas cenas em que intervêm personagens não civis, constitui um aspecto pouco conseguido da tradução (cf. Teixeira, 1992: 77).

No que diz respeito à dimensão cénica, a autora sublinha o facto de o texto de chegada evidenciar alguma preocupação com os critérios de dizibilidade, nomeadamente, através de alterações operadas ao nível da segmentação frásica ou ainda no tratamento dado aos recursos enfáticos – aspectos observáveis ao longo do texto.

O estudo citado faz ainda uma apreciação ao trabalho desenvolvido por Jorge de Sena, a quem a editora teria atribuído a versão definitiva das canções a partir da tradução de Ilse Losa e a revisão da globalidade do texto dramático (cf. Teixeira, 1992: 56).²²⁴ A autora elogia a capacidade deste tradutor-poeta de

²²³ Na crónica intitulada «Não tão fácil como parece», Ilse Losa aborda a questão da complexidade das formas de tratamento da língua portuguesa, recordando as dificuldades que de início sentia quando se dirigia a pessoas de diferentes classes sociais. Como se pode ler no referido texto, só com algum esforço e a observar situações do quotidiano é que se foi familiarizando com as essas particularidades linguísticas: «Eu reparava que os caixeiros se serviam de uma meticolosa escala de graduações. Chamavam “Vossa Excelência” a um certo tipo de freguesia empertigada, “Minha Senhora” a uma senhora que se via que era uma senhora, mas “Madame” a outra, um tanto mais “modernizada” ou estrangeirada; tratavam por “senhora” a uma mulher popular urbana, mas por “vocemecê” a do tipo rural, etc., etc. Ai! Não é nada fácil aprender rapidamente tantas cambiantes para desnivelar o próximo, cambiantes estas que reflectem costumes, conceitos e preconceitos acumulados desde os tempos do feudalismo até esta era do turismo em que vivemos.» (Losa, 1997: 18). Sublinhe-se que a referida crónica, em que se podem ler nas entrelinhas algumas críticas às diferenças sociais no Portugal da ditadura, foi publicada, pela primeira vez, no *Diário Popular* de 30 de Março de 1967, sendo um dos textos de Ilse Losa que integram os seus processos da PIDE (cf. Proc. 5440 CI 2 NT 7391 p. 6), o que concorre para reforçar a ideia de que o regime seguia de perto o trabalho da autora. «Não tão fácil como parece» faz parte da colectânea *À Flor do Tempo*, editada em 1997, pela Afrontamento.

²²⁴ Na obra dedicada à produção teatral de Jorge de Sena, *Jorge de Sena: uma Ideia de Teatro (1938-71)*, (1998), Eugénia Vasquez faz referência a este trabalho de parceria e, com base na correspondência do autor, mais concretamente na carta que, a 6 de Maio de 1962, Sena envia a partir de Araraquara a José Saramago, alude ao seu desgosto por ver o seu nome apenas associado aos poemas, uma vez que, a fazer fé nas palavras do escritor, este teria tido um papel importante da revisão do texto de Ilse Losa. Já anteriormente, a 11 de Maio de 1960, altura em que se encontrava a residir em Assis, numa carta que dirige a José-Augusto França, Jorge de Sena faz referência precisamente a esse trabalho, nos seguintes

respeitar o ritmo matricial, articulando os sistemas métricos da língua de partida (tónico) e da língua de chegada (tónico-silábico), bem como de dar cumprimento às exigências da casa editora a respeito da rima,²²⁵ dando como exemplo o passo referente à «Canção da Capitulação» (cf. Teixeira, 1992: 80-81).

Independentemente dos moldes em que se verificou a parceria, quer Jorge de Sena tenha trabalhado os poemas a partir de uma versão interlinear de Ilse Losa, quer o tenha feito socorrendo-se do original, a análise da tradução conjunta permite-nos concluir que a abordagem destes autores-tradutores vai no sentido de aproximar o texto brechtiano dos cânones culturais de chegada. Estes dados não invalidam que Maria Antónia Teixeira, e com toda a pertinência, entenda que a tradução portuguesa de *Mutter Courage* põe em destaque essencialmente a vertente da condenação da guerra e comprometa a crónica brechtiana na sua vocação de despertar a consciência crítica dos receptores em relação ao carácter mercantilista da personagem central bem como à ligação entre guerra e comércio – uma vez que o efeito de estranhamento, surge, no texto português, substancialmente atenuado (cf. Teixeira, 1992: 82-83).

Não descartando a hipótese da não familiarização dos tradutores com os códigos teatrais brechtianos e a sua incapacidade de os transferir para o texto português, mas tomando igualmente em linha de conta a relevância da conjuntura de chegada em todo o processo de recepção e tradução, penso que será lícito questionar até que ponto a realidade que se vivia no Portugal da época, com a eclosão da guerra colonial (aliás referida pela autora do estudo) e a necessidade de se denunciar a situação, não se sobreponha à preocupação com o respeito dos

moldes: «traduzi, sobre o texto de Ilse Losa, mas refundindo-o pelo original alemão e metrificando exactamente os poemas, *Mahagonny* e *Mutter Courage*, do Brecht.» (apud Vasquez, 1998: 232). Por sua vez, na correspondência endereçada à editora Suhrkamp (28.10.59), Ilse Losa refere que havia terminado já há algum tempo a tradução de *Mutter Courage*, mas sublinha as dificuldades de trabalhar «à distância» com Jorge de Sena (apud Teixeira, 1998: 218).

²²⁵ Pela correspondência enviada pela representante da editora Suhrkamp à tradutora (24.02.1960) poder-se-á deduzir que Jorge de Sena, que ao que tudo indica teve a seu cargo a revisão do texto de Ilse Losa, teria inicialmente enviado uma versão do texto brechtiano não rimada, que é rejeitada pela editora, uma vez que esta considera a rima um aspecto fundamental: «Die Übersetzung wurde hier in Stichproben angesehen. Wir sind im großen und ganzen damit einverstanden mit Ausnahme der Lieder. Hier meinen wir, daß es vielleicht doch besser wäre, wenn sie noch einmal überprüft und überarbeitet werden. Das bezieht sich weniger auf die Übersetzung, die so in Ordnung wäre, als vielmehr die Form der Lieder. So fehlt zum Beispiel in der Übersetzung jeder Reim. Und es ist so wichtig, daß gerade diese Lieder gut herauskommen. [...]» (apud Teixeira: 1998: 223).

preceitos dramáticos de Brecht. A escolha de uma abordagem de facilitação da leitura / recepção do original brechtiano²²⁶, eventualmente justificada pela urgência da mensagem política, pode ajudar a explicar os atropelos dos pressupostos do texto dramático de partida – uma opção metodológica que, como veremos mais adiante, no prefácio à antologia dos contos de Anna Seghers, é defendida por Ilse Losa.

4.3.2.1.2. A Boa Alma de Sé-Chuão (1962)

4.3.2.1.2.1. Considerações gerais

Integra ainda o volume *Teatro I* da Portugália Editora a peça *A Boa Alma de Sé-Chuão*, tradução do texto dramático *Der gute Mensch von Sezuan*,²²⁷ de Bertolt Brecht, assinada por Ilse Losa em parceria com Alexandre O'Neill, responsável pela versão portuguesa dos poemas.

O drama dá conta da história do aguadeiro Wang, contactado pelos deuses para encontrar uma boa alma em Sé-Chuão – ²²⁸ símbolo de qualquer outra localidade em qualquer ponto do globo. É esta demanda que os leva a Chen-Té, uma prostituta que aceita dar guarida aos deuses sem ter noção de que se trata de um teste à generosidade e à capacidade de abnegação humana. É na sequência deste episódio, e com o dinheiro que recebe dos deuses como gratificação, que Chen-Té decide mudar de vida e abrir uma loja que logo passa a ser o ponto de atracção de gente sem recursos nem escrúpulos. Incapaz de negar ajuda a quem dela se abeir, ainda que com o nítido propósito de a espoliar, Chen-Té inventa, e

²²⁶ Isto mesmo é confirmado por Maria Antónia Teixeira na apreciação final à tradução losiana do drama *Mutter Courage*: «Talvez movida pelo desejo de diluir factores de estranheza para um receptor menos activo do que o implícito no original, ao que se terá aliado, sem dúvida, por um lado a dificuldade que a especificidade matricial levantou à tradutora, e por outro a sua qualidade de falante não nativa do português, o certo é que Ilse Losa não salvaguardou escrupulosamente características distintivas do original.» (Teixeira, 1992: 82).

²²⁷ Utilizo para fazer referência ao drama *Der gute Mensch von Sezuan* e à tradução portuguesa *A Boa Alma de Sé-Chuão* as siglas GM e BA, respectivamente, a que se seguirá a indicação do número da página. As edições consultadas para o efeito são as que constam na bibliografia deste trabalho.

O drama *Der gute Mensch von Sezuan* estreou na cidade de Zurique a 4 de Fevereiro de 1943 e em Frankfurt quase uma década depois, em Novembro de 1952. A encenação pelo Berliner Ensemble ocorreria em Outubro de 1957, já depois da morte do autor (1956) (cf. Costa, 1988: 8).

²²⁸ Uma vez que está aqui em causa o texto de Ilse Losa, optarei por utilizar os topónimos e os nomes das personagens tal como surgem na versão portuguesa, adaptados, portanto, à grafia da língua de chegada.

encarna, uma outra personagem, o primo Chui-Tá, a quem compete tomar as decisões mais drásticas (e racionais), afugentando todos os que pretendem aproveitar-se dos negócios de Chen-Té. É pois Chen-Té, disfarçada de Chui-Tá, quem, por exemplo, denuncia as intenções pouco honestas de Iang Sun, o oportunista noivo de Chen-Té, e quem aproveita a mão-de-obra daqueles que se rodeiam de Chén-Te para montar uma fábrica de tabaco. Chui-Tá é, no fundo, a personificação do egoísmo absolutamente necessário ao indivíduo para sobreviver na lógica que lhe é imposta pela sociedade. Quase no final, Chén-Te é julgada pelos deuses que anteriormente a haviam ajudado, confessa o pecado do desdobramento de identidade e pede-lhes ajuda para se libertar deste conflito dilacerante. A indiferença dos deuses, a falta de resposta para o problema de Chén-Te e, no fundo, a aceitação pacífica do estado de coisas constituem a negação da esperança no poder divino. Os deuses não resolvem o problema e, numa inversão do modelo bíblico, deixam o homem entregue a si mesmo (cf. Carrington, 1988: 19-20).

Claramente inspirado na cultura e filosofia chinesas, ainda que com marcas intertextuais da literatura europeia (cf. Carrington, 1988: 8), *A Boa Alma de Sé-Chuão* constitui um bom exemplo de uma parábola dramática, na medida em que permite, através da acção aí representada, estabelecer analogias com outros eventos, dando deste modo cumprimento aos intuitos pedagógicos do teatro épico-dialéctico (cf. Carrington, 1991: 242). Assim, e atendendo ao carácter inequivocamente didáctico da obra e dos textos brechtianos em geral, *A Boa Alma de Sé-Chuão* é uma sátira ao capitalismo e à organização da sociedade sustentada unicamente na exploração do trabalho do homem e na lógica do capital. A orgânica social aqui apresentada é conducente à alienação do indivíduo e à destruição de quaisquer pretensões idealistas e altruístas, uma vez que estas são absolutamente irreconciliáveis com o materialismo da sociedade. Não assiste ao homem o direito à liberdade de escolha, uma vez que as suas acções são determinadas pela estrutura socioeconómica em que está inserido.²²⁹ Este entendimento do indivíduo e da

²²⁹ Subjaz ao drama de Brecht uma veemente crítica às concepções da moral kantiana e cristã, uma vez que, e numa lógica marxista, as obrigações morais não dependem da vontade autónoma do indivíduo, nem de imposições de qualquer entidade exterior e transcendente. Não há, pois, lugar à moral numa sociedade que radica na exploração do trabalho de outrem (cf. Carrington, 1988: 26).

sociedade radica na tese de que efectivamente o espírito não pré-existe à matéria – fundamento do pensamento marxista.

4.3.2.1.2.2. A representação pela Companhia de Maria Della Costa

4.3.2.1.2.2.1. As reacções da crítica

Contrariamente ao que sucedeu com o teatro brechtiano em geral, cuja encenação foi proibida em Portugal pelo Estado Novo, *A Alma Boa de Setsuan*, uma tradução assinada por Géis Campos e António Bulhões, foi levada aos palcos pela companhia do Teatro Popular de Arte do Brasil, vulgarmente conhecida como Companhia de Maria Della Costa. Tendo como pano de fundo um clima de tensão diplomática entre Portugal e o Brasil, em parte devido ao apoio dado pela embaixada brasileira ao general Humberto Delgado depois das eleições, a autorização (a todos os títulos excepcional) da encenação da peça brechtiana ter-se-ia ficado a dever não só ao enorme êxito que o referido espectáculo obteve em 1958 nos palcos de S. Paulo e do Rio de Janeiro, mas também à boa reputação da companhia (cf. Carrington, 1991: 264). Tratou-se, no entanto, de um evento cultural que suscitou violentas reacções, nomeadamente, por parte de intelectuais afectos ao regime, que viam na representação do drama uma «perturbação da ordem» vigente, tal como foi noticiado pela imprensa da época. Os incidentes que marcaram a estreia da peça, a 12 de Março de 1961, repetiram-se enquanto esta esteve em cartaz, razão pela qual foi retirada após a quinta actuação da companhia (cf. Delille, 1991: 40; Rebello, 2000a: 495). Certamente devido à actuação da censura (ou ao seu efeito inibidor) o evento foi noticiado em moldes sucintos e com comentários inócuos por parte da imprensa não conivente com o sistema. Foi sobretudo a imprensa situacionista que mais se pronunciou e, como é evidente, de forma muito pouco abonatória, sobre a encenação desta obra de Brecht. Os artigos então publicados limitavam-se a criticar, de forma inflamada, a ideologia política do autor, não comentando o texto teatral de Flaminio Bollini Cerri ou os aspectos técnicos da encenação. E são de facto muitas as razões para esta recepção fortemente politizada de *A Alma Boa de Setsuan* por parte da crítica situacionista –

razões estas que são, aliás, claramente identificadas pelos articulistas da época. Tal como se pode ler no *Novidades*²³⁰ de 15 de Março de 1960, num texto assinado por Rógerio Martins, a peça de Brecht «tem o confessado e consciente objectivo de destruir as concepções antimarxistas e de preparar os espíritos para a aceitação da nova ordem vermelha». Para tal, e ainda glosando as palavras do autor, a obra dá uma imagem miserável do mundo, uma realidade marcada por «miséria económica, egoísmo, prepotência, injustiça, fome, desemprego, maldade», onde a indústria e a escravização pelo trabalho são as únicas formas de fazer face à necessidade e onde os indivíduos agem à revelia dos princípios da moral cristã, porque esta se revela ruínosa, sendo-lhes inculcada a noção de que a «caridade» é sinónimo de «fraqueza» (*apud* Carrington, 1991: 478). Esta interpretação do texto brechtiano, ainda que redutora e deturpada, sintetiza as razões da interdição da obra em Portugal. Para além dos aspectos referidos, em que a crítica de inspiração marxista às formas de organização social burgueso-capitalistas associada à questionação da moral e religião constitui um ponto central, o facto de a protagonista, única personagem com bons sentimentos em *Sé-Chuão*, ser uma prostituta não podia deixar de constituir uma provocação num contexto de preconceitos tão arraigados e tão avesso a comportamentos licenciosos como o Portugal salazarista.

4.3.2.1.2.2.2. A actuação da censura (Processo SNI / DGE / 1 / 5983)

Os documentos que existem no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, referentes às diligências efectuadas para montar o espectáculo e aos pareceres dos censores, ao mesmo tempo que nos revelam a história dos bastidores desta conturbada encenação de Brecht em Portugal, deixam-nos adivinhar a delicadeza do momento político que à altura se vivia no país, fruto de uma conjuntura que não se confinava ao plano nacional.

Sem pretender comentar exaustivamente o teor dos referidos documentos (muitos deles de difícil identificação e quase impossível decifração), podemos destacar vários momentos na história prévia desse espectáculo que agitou a cena cultural (e política) nacional. Efectivamente, a peça de teatro *A Alma Boa de*

²³⁰ Trata-se de um matutino católico, reaparecido em 1923, ligado ao episcopado, em que colaboravam nomes como Salazar e Manuel Gonçalves Cerejeira (cf. Reis, 1990: 220).

*Setsuan*²³¹ foi entregue na Inspeção de Espectáculos para efeitos de censura a 12 de Dezembro de 1959, tendo obtido aprovação a 20 de Janeiro de 1960. Este desenlace positivo não invalida a imposição de limitações na encenação do espectáculo e os comentários menos favoráveis de alguns dos censores.

Tal como se pode ler em documento anexo ao texto teatral, Óscar Freitas, na qualidade de Inspector Chefe, determina que «seja substituído o pano de fundo de todos os cenários (com a curva estatística do nível do custo dos alimentos de primeira necessidade e dos salários)», que se «mantenham integralmente os cortes anteriormente determinados²³² [...] e os mais indicados a tinta no epílogo» e proíbe a leitura de qualquer comentário antes da encenação da peça (cf. SNI / DGE / 1 / 5983). Seguem-se, no mesmo documento, comentários, ainda que muito sucintos, dos vários censores nem sempre favoráveis à realização do espectáculo:

[...] Tido como um “marxista-fraternalista” este autor [Brecht] embora considerando os problemas sociais com evidente sentido de reforma do homem, reduziu-os essencialmente a problemas económicos, propondo soluções de rebeldia e violência. [...] Brecht posterga certos valores que são património do Ocidente como os religiosos, os da justiça, os da honra etc. Por tudo isso não considero conveniente a apresentação da peça no nosso país. (SNI / DGE / 1 / 5983, s.d.).

A peça, a traduzir o modo de ser do seu autor, é socialmente inconveniente. [...] Sou de parecer que deve ser proibida. (SNI / DGE / 1 / 5983, 28.12.59)

[...] Dado que a peça não se reveste de aspectos de propaganda de ideias subversivas, que só pode ser entendida por um reduzido número de espectadores,

²³¹ Uma década volvida sobre esta primeira tentativa, mais concretamente a 5 de Junho de 1970, Vasco Morgado, à altura empresário teatral concessionário do Teatro Monumental, submete à apreciação da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos a peça *A Boa Alma de Sé-Chuão*, juntamente com os dramas *A Mamã*, de André Roussin, *Desejo sob os Ulmeiros*, de Eugene O’Neill, anteriormente reprovados pela censura. Refere que este pedido de revisão se deve ao facto de se tratar de «peças com perspectivas de muito bom êxito junto do público» (SNI / DGE / 1 / 5983). É interessante notar que as anotações da comissão ao documento fazem referência à suspensão da encenação da tradução já existente, *A Alma Boa de Setsuan*, da autoria de Géis Campos e António Bulhões, e solicitam que se averigúe se *A Boa Alma de Sé-Chuão* é outro texto, pois, caso o seja, deverá ser sujeito a um novo registo.

²³² Os cortes efectuados pela censura incidem essencialmente sobre os passos em que se faz referência ao comportamento indecoroso de Chen-Tê (cena 3, BA: 151; cena 4, BA:163); aqueles em que haja um incitamento à consciencialização ética e social dos indivíduos ou críticas à ordem vigente (cena 4, BA: 169). É igualmente cortado o passo, na cena sete, em que Chen-Tê se imagina já com o filho e lhe vai dando conhecimento das injustiças do mundo (cena 7, BA: 211).

aprovamo-la para maiores de 17 anos com os cortes indicados. (SNI / DGE / 1 / 5983, 12.01.60).

A representação da peça acaba por ser autorizada, pelo que me pude aperceber, em moldes pouco pacíficos, a fazer fé na correspondência apenas ao processo (*e.g.* ofícios, pedidos de autorização). Não pretendendo alongar-me neste ponto, tanto mais que as datas e a autoria de alguns documentos não deixam de me levantar dúvidas em relação a certos momentos do desenrolar do processo, certo é que a 7 de Março de 1960 A. Campos Figueiredo Gouveia solicita, através de um ofício dirigido ao Senhor Inspector de Espectáculos, um «ensaio geral para a censura» a 9 de Março de 1960. Na sequência do referido ensaio, no dia seguinte, é enviada uma carta dirigida à mesma entidade, dando conta do facto de os censores terem verificado que faltavam textos no exemplar arquivado da peça e anunciando a remissão em anexo dos mesmos, a saber: «a – Prelúdio em frente da cortina [...]; b – A canção do dia de são nunca [...]; c – A canção do oitavo elefante [...]; d – O trio ou coro dos deuses [...]». A carta termina com uma referência ao facto de os censores terem aprovado os textos e apenas terem exigido a sua imediata junção ao processo (cf. SNI / DGE / 1 / 5983).

À margem da citada carta pode ler-se a anotação «aprovado com cortes».²³³ Esta informação, datada de 11.3.60, véspera da estreia do espectáculo, é assinada por Pedroso de Almeida (cf. SNI / DGE / 1 / 5983).

Estes dados permitem-nos concluir que todo o processo conducente à encenação da peça brechtiana foi efectivamente muito atribulado e não isento de subterfúgios para iludir a censura. Um outro aspecto a salientar é a incerteza e a insegurança que acompanhou todo o processo, uma vez que a actuação das

²³³ Os cortes efectuados incidem sobre os estratos líricos, cruciais para se criar o efeito de estranhamento brechtiano, ficando, assim, adulterado o drama do ponto de vista temático-estrutural, na medida em que são amputados momentos de reflexão social. Os referidos cortes dos textos apresentados *a posteriori* verificam-se no «Prelúdio em frente à cortina – recitativa de Chen-Tê» – um interlúdio musical no final da quarta cena, em que Chen-Tê decide ajudar o seu noivo aviador (BA: 169). Trata-se de um passo nevrálgico na questão da impossibilidade de conciliar a bondade humana com a sobrevivência social. O passo em que a protagonista intercala os papéis de Chen-Tê e de Chin-Tá é censurado quase na sua totalidade (BA:172). Apenas se mantêm os primeiros oito versos da fala de Chen-Tê. O restante texto, alusivo à impotência dos deuses para resolver as situações de desfavorecimento social, é totalmente proibido. A «Canção do dia de são nunca», em que se discorre sobre as injustiças sociais, pondo em causa a justiça da ordem social vigente, é também integralmente suprimida (BA: 199-200). Quanto à «Canção do oitavo elefante» e ao «Coro dos deuses», os textos são autorizados sem cortes (cf. SNI/DGE/1/5983).

entidades censórias e fiscalizadoras se estende até praticamente ao momento da estreia.

Curiosamente, a apresentação do espectáculo não põe termo a este historial de equívocos com a Inspeção dos Espectáculos. Em nota dirigida pela Empresa Figueira de Gouveia, Capitólio e Parque Mayer ao Senhor Inspector dos Espectáculos (14.03.1960), informa-se que «por lapso» no ensaio geral efectuado para a censura no Capitólio «não foram projectados 7 diapositivos que mudos incidem sobre a cortina de boca, fechada, no decorrer dos dois actos». E transcrevem-se, mais adiante, para apreciação e aprovação da Comissão, os textos exactos dos referidos letreiros a projectar em diapositivo:

1º Agora Chen-Tê está muito feliz; 2º Assim vai o mundo...; 3º ... e vai muito mal; 4º Mas ...; 5º Uma pequena fábrica de fumo; 6º Agora Chen-Tê está muito infeliz; 7º O Rei do fumo de Se-Tsuan. (cf. SNI / DGE / 1 / 5983).

No documento pode ler-se a nota aditada *a posteriori*, a 15 de Março de 1960, «A Comissão não autoriza» (cf. SNI / DGE / 1 / 5983).

Independentemente do facto de a peça ter sido representada em Portugal, tal não invalida que se tenha instalado entre os censores algum mal-estar e não se tenham feito ouvir vozes discordantes em relação à aprovação do espectáculo. Não será difícil imaginar que pressões políticas e diplomáticas tivessem, neste ponto, falado mais alto. Em relação à encenação do espectáculo propriamente dita, a reacção do público e da imprensa foram apenas a face visível de um conflito que se instalou nos bastidores entre a empresa gestora do Capitólio, Empresa Figueira de Gouveia, e o aparelho da censura. Efectivamente, à semelhança aliás do que sucederia em épocas de maior rigor, a peça *A Alma Boa de Setsuan* foi vigiada em todos os momentos que antecederam a encenação do espectáculo e mesmo depois da sua estreia – um policiamento que culminaria com a retirada de cartaz.

Note-se neste ponto o tratamento diferente que mereceram as versões cénicas e editoriais por parte do Estado, sendo a primeira, como acabámos de verificar, alvo da mais rigorosa actuação por parte da censura, enquanto a segunda tem, aparentemente, como veremos, o beneplácito do regime. Tal como foi

anteriormente referido, esta disparidade de critérios está directamente relacionada com o respectivo impacto recepcional no contexto importador.

4.3.2.1.2.2.3. Considerações sobre o estudo de Maria Cristina Carrington relativo à tradução de Ilse Losa e Alexandre O'Neill

Gostaria neste ponto de sintetizar alguns dos aspectos mais marcantes do estudo da tradução do drama de Bertolt Brecht *Der gute Mensch von Sezuan, A Boa Alma de Sé-Chuão*, elaborado por Maria Cristina Carrington, que integra a dissertação de Mestrado já citada (1988).

No referido estudo, a autora começa por chamar a atenção para o facto de Ilse Losa ter atentado nas diferenciações linguísticas que caracterizam as várias classes sociais – um aspecto fundamental na própria construção do drama, uma vez que está em jogo o conflito entre exploradores e explorados (cf. Carrington, 1988: 51). E citam-se passos, relativos ao diálogo entre as personagens indigentes que buscam guarida na loja de Chen-Té (GM: 1514; BA: 143), que exemplificam a tendência da tradução de se aproximar dos cânones linguísticos e socioculturais de chegada e das tentativas de mimetização de coloquialismos associados a estratos sociais mais desfavorecidos (cf. Carrington, 1988: 56).

Verifica-se, no entanto, pontualmente, segundo a autora, uma tendência para neutralizar a componente estranhante e géstica da linguagem brechtiana. Os passos citados no estudo, referentes ao diálogo entre as prostitutas (GM: 1521; BA: 187) ilustram isso mesmo (cf. Carrington, 1988: 52).

Para além deste aspecto, ocorrem também distorções graves, ou mesmo erros de tradução, que se reflectem ao nível da interpretação. É apresentado como exemplo, logo no prólogo, a fala do segundo deus que, na sequência da despedida de Chen-Tê, sugere que lhe seja dada uma pequena ajuda monetária para esta poder continuar a praticar o bem:

Wir können ihr nichts geben. Das könnten wir oben nicht verantworten. (GM: 1498, sublinhados de Carrington).

Não lhe podemos dar nada. Depois não a podíamos gratificar lá em cima. (BA: 123, sublinhados de Carrington).

Desta tradução errónea decorre uma concepção diferente do estatuto e mesmo da natureza dos deuses: enquanto no texto de partida estes estão em missão na terra para descobrir uma alma boa, mas dependem de uma instância superior, no texto de chegada os deuses são entidades dotadas de autonomia.

Um outro pormenor, que, ainda que não possa ser considerado erro, não deixa de ter implicações interpretativas, nomeadamente ao nível da caracterização da protagonista, é a tradução da expressão «Engel der Vorstädte»²³⁴ – forma como Chen-Tê é normalmente conhecida – por «anjo dos arrabaldes». O substantivo «arrabaldes» oblitera a componente de desfavorecimento social que, por norma, associamos às zonas mais pobres nas periferias das cidades. A opção «subúrbios» revelar-se-ia mais consonante com essa dimensão semântica (cf. Carrington, 1988: 62).

Em relação à tradução dos poemas, a autora elogia o trabalho de Alexandre O'Neill que, na sua óptica, consegue recriar o original ao nível do ritmo e da rima. Concretiza esta apreciação, fazendo referência à tradução da «Canção do oitavo elefante» em que O'Neill, no refrão, com uma sequência de cinco versos mais curtos do que no original, simula a aceleração do ritmo de trabalho (cf. Carrington, 1988: 63).

Em termos globais, a autora salienta a boa apreensão da matriz e o esforço no sentido da aproximação aos cânones linguísticos do sistema de chegada, ainda que admita que o estatuto de falante de língua alemã da tradutora lhe dificulte, por vezes, um uso diferenciado dos registos linguísticos do português. Maria Cristina Carrington centra, no entanto, a atenção na questão do esbatimento dos códigos de estranhamento brechtiano patentes no original – uma perspectiva que, até certo ponto, dita o enfoque da análise.

²³⁴ A autora, na apreciação que faz da tradução portuguesa de *Der gute Mensch von Sezuan*, parte do pressuposto de que Ilse Losa e Alexandre O'Neill trabalharam este texto brechtiano de forma autónoma – uma dedução baseada no facto de a expressão «Engel der Vorstädte» constar do texto dramático como «anjo dos arrabaldes» e nos poemas como «anjo dos subúrbios». Este pormenor parece, efectivamente, indiciar a divisão de responsabilidades das duas componentes da peça. Note-se, no entanto, o facto de Ilse Losa ter traduzido as obras dramáticas em parceria com outros autores, que, regra geral, se encarregavam da revisão do texto, estranhando-se, por isso, que, neste caso, a contribuição de Alexandre O'Neill não tenha aparentemente ido além da tradução dos estratos líricos.

4.3.2.1.3. *O Círculo de Giz Caucasiano* (1963)

4.3.2.1.3.1. Considerações gerais

Em 1963 surge *Teatro II*, novo volume editado pela Portugália, que integra as peças brechtianas *O Círculo de Giz Caucasiano*, cuja a tradução está a cargo de Ilse Losa, sendo o arranjo dos poemas de Alexandre O'Neill, e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, traduzida por Jorge de Sena.

A obra *Der kaukasische Kreidekreis* é dada por concluída a 6 de Junho de 1944,²³⁵ data do desembarque das tropas aliadas na Normandia, – um elemento contextual não despreciando, uma vez que estava então ao rubro, sobretudo entre os intelectuais no exílio, a discussão sobre o futuro político da Alemanha e os projectos para a construção social e económica do novo país (cf. Ramalheira, 1991: 124).

A peça apresenta um quadro-prólogo que decorre na Caucásia, depois da retirada dos exércitos hitlerianos, e gira em torno da discussão entre os representantes de dois “Kolkoses”, *Kolkos Rosa Luxemburg* e *Kolkos Galinsk*, sobre a questão da posse e exploração de um vale. O debate culmina com a decisão de atribuir estas responsabilidades ao primeiro *Kolkos* pelo facto de o seu projecto, de irrigar os terrenos, alargar os pomares e cultivar vinha, se afigurar mais produtivo do que o do *Kolkos Galinsk*, antigos proprietários do vale, que, na esteira da tradição local, pretendiam continuar a utilizá-lo para a pastorícia. O bom termo das negociações é celebrado com a encenação de uma peça inspirada num episódio histórico que remonta aos conturbados tempos em que uma cidade da Geórgia era governada por um arquiduque. A história do governador de nome George Abaschwili, que é deposto e executado por ordem do Príncipe Gordo, e da

²³⁵ Utilizo para fazer referência ao drama *Der kaukasische Kreidekreis* e à tradução portuguesa *O Círculo de Giz Caucasiano* as siglas KKK e CGC, respectivamente, a que se seguirá a indicação do número da página. As edições consultadas para o efeito são as que constam na bibliografia deste trabalho.

Brecht operou sucessivas alterações ao texto dramático, nomeadamente, em relação ao desfecho final, numa tentativa de inviabilizar as comparações entre a disputa do vale e a história da criada, e em relação à construção da personagem Grusche, com vista à atenuação da leitura empática da figura. Em 1956, *Der kaukasische Kreidekreis* é publicado na série *Versuche*, numa versão em que a disputa do vale surge como primeira cena e tem como título «Der Streit um das Tal» (cf. Ramalheira, 1987: 115).

sua mulher Natella, que, na sequência desses acontecimentos trágicos, foge do palácio e abandona o próprio filho, é representada pelo grupo de actores contratado para comemorar o encerramento das negociações do vale.

Trata-se, pois, do ponto de vista estrutural, de uma peça dentro da peça – um esquema dramático com implicações semiointerpretativas entre os dois planos. Ainda em relação ao plano hipodramático (o estrato dramático propriamente dito), a criança abandonada é salva por Grusche, uma jovem serviçal do palácio, que a cria e educa como se fosse sua. Alguns anos mais tarde, e passados esses tempos conturbados, Natella Abaschwili, a mãe biológica, vem a tribunal reclamar a posse do filho. A sua pretensão será apreciada por Azdak, um falso juiz empossado a título provisório pelos militares. É neste contexto, e por sugestão de Azdak, que se desenha no chão um círculo de giz onde é colocada a criança, cabendo a cada uma das mulheres puxá-la para si. A sentença, de inspiração salomónica, tem, na sua essência, inquestionáveis paralelismos com a disputa do vale tematizada no quadro-prólogo.²³⁶ Trata-se, no entanto, tal como refere Ana Maria Ramalheira, citando Klaus-Detlef Müller, de um «processo de historicização recíproco», uma vez que os dois planos dramáticos se contextualizam e esclarecem mutuamente. O presente surge como concretização de um processo histórico e como materialização de tendências já observáveis no passado (cf. Ramalheira, 1991: 127).

Embora os planos dramáticos se articulem numa lógica de mútua implicação, funcionando como um todo, *Der kaukasische Kreidekreis* foi por vezes encenado sem o quadro-prólogo, como aconteceu em 1955, na sua estreia na Alemanha Ocidental.²³⁷ Curiosamente, esta alteração estrutural foi à altura bem recebida, uma vez que, para além de tornar a peça menos extensa, a despia de uma

²³⁶ Tal não invalida o efeito técnico-distanciador do drama-moldura, que constitui neste caso um dos elementos fundamentais para a criação do estranhamento brechtiano. A presença em palco dos trabalhadores que assistem à encenação da história de Grusche e do cantor que, à semelhança das tragédias gregas, vai apresentando e comentando a peça, mantendo sempre uma distância épica em relação ao desenrolar dos acontecimentos, enfatiza as potencialidades distanciadoras do prólogo. Cantor e músicos movimentam-se num espaço de comunicação intermediário, fazendo a ponte entre o espectador e o acontecer do palco (cf. Ramalheira, 1991: 126).

²³⁷ No ano anterior, em 1954, a peça havia sido encenada na RDA pelo Berliner Ensemble, no Theater am Schiffbauerdamm. Apesar do excelente elenco, com Helene Weigel no papel de Natella Abaschwili, a peça não teve por parte da crítica um acolhimento particularmente entusiástico, o que se teria ficado a dever, por um lado, à duração do espectáculo, e, por outro, à própria interpretação da obra, erradamente entendida como uma tomada de posição de Brecht em relação à legislação da família. Recorde-se que a discussão da lei do divórcio estava então na ordem do dia (cf. Ramalheira, 1987: 116-117).

carga entendida como excessivamente politizada (cf. Ramalheira, 1987: 118). Mas mais uma vez, o grande êxito deste texto brechtiano seria alcançado com a encenação levada a cabo pelo grupo teatral Berliner Ensemble nos palcos franceses, mais concretamente, no Théâtre Sarah-Bernhardt, que teria sempre contado com casa cheia (cf. Ramalheira, 1991: 154-155).

Alguns anos depois, em 1958, e na sequência da encenação francesa pelo grupo Comédie de Saint-Etienne, a peça volta a ser objecto de rasgados elogios que chegam ao meio intelectual português. Um artigo publicado no *Diário Ilustrado*, a 17 de Fevereiro de 1958, dá conta desse êxito francês. O referido texto não tece quaisquer comentários ao prólogo, o que indubitavelmente coarcta o texto de Brecht nas várias dimensões interpretativas. Esta omissão poder-se-á ficar a dever à própria existência da censura (cf. Ramalheira, 1991: 155), que se traduzia muitas vezes, como já foi referido, numa intencional “despolitização” das recensões passíveis de colidir com a ideologia do regime.

Outras reacções no panorama cultural português surgem nos anos 60, em datas anteriores à publicação do texto de Ilse Losa, e, mais uma vez, na sequência do sucesso obtido nos meios artísticos franceses. Refiro-me ao artigo de António José Saraiva que surge na revista *Vértice*, em 1960, «Gil Vicente e Bertolt Brecht. O papel da ficção na descoberta da realidade».²³⁸

Em 1961, Redondo Júnior assina a primeira tradução de um excerto da peça, a cena em que Grusche tenta comprar leite para a criança, que integra o capítulo «A Arte do Actor» da sua obra *Panorama do Teatro Moderno*. Para além da versão portuguesa do texto brechtiano, o autor reflecte sobre a importância da representação e a forma como o encenador poderá orientar o trabalho do actor, de

²³⁸ Trata-se de um texto que procura pôr em evidência os paralelismos entre os teatros brechtiano e vicentino – uma revisão da anterior tese do autor que defendia o fim da arte cénica medieval. Segundo António José Saraiva, as afinidades entre os dois dramaturgos não se confinam ao plano temático-estrutural, ou seja, ao uso de uma técnica narrativa através de quadros cénicos com o objectivo de fazer crítica social, mas passam também pelo aproveitamento de uma espécie de «fundo folclórico internacional comum», visível em personagens inspiradas nas figuras medievais do “louco” ou do “parvo” na boca das quais é posta a verdade sobre o carácter absurdo de leis, hábitos e costumes (cf. Delille, 1991: 50-51). Azdak, o falso juiz nomeado pelos soldados, insere-se neste padrão dramático, constituindo uma sátira à própria justiça (cf. Ramalheira, 1987: 138-139; 1991: 156ss).

forma a deixar transparecer as determinantes do comportamento da personagem que interpreta.²³⁹

Os textos referidos tiveram indubitavelmente o mérito de criar um clima favorável à recepção da peça. O enfoque não é, no entanto, na carga ideológica da obra, que, de alguma forma, denuncia a falência da ordem vigente. As histórias de Azdak e de Grusche, tal como foi referido, representam a concretização de padrões de organização social mais justos e humanizados. Azdak não utiliza os códigos das leis e serve-se inclusivamente destes como almofada da sua cadeira de magistrado, numa atitude de claro desprezo e mesmo de subversão de uma ordem inútil e sem sentido. Grusche, a quem é atribuída a tutela da criança, vê reconhecido o seu papel de educadora, uma espécie de “maternidade social” que se sobrepõe aos laços de sangue (cf. Ramalheira, 1991: 128). O poder e as decisões baseiam-se no debate e na sensatez, tal como acontece com a disputa do vale, e não na aplicação de princípios abstractos exarados na lei.

Num contexto ditatorial como o Estado Novo, em que o uso (ou abuso) da autoridade radicava no pressuposto da “impreparação” atávica do povo português e na sua falta de capacidade para opinar e decidir (cf. *supra*, 38-39), a encenação do exercício democrático do poder, muito concretamente, no quadro inicial, não podia deixar de constituir uma afronta ao regime. Para além disso, a questionação do direito de propriedade e a sobreposição dos interesses comunitários aos privilégios individuais colidiam com os alicerces de uma sociedade conservadora e fortemente dependente do património rural, gerido ainda segundo uma lógica com resquícios feudais.

São precisamente estes os aspectos passíveis de atingir alguns dos fundamentos mais caros à sociedade salazarista e que moverão, mais tarde, em 1976, a encenação da peça por João Lourenço – um espectáculo realizado pelo Grupo 4 para inaugurar o espaço do Teatro Aberto. A representação não tem por base o texto de Ilse Losa,²⁴⁰ mas de Luís Francisco Rebello, a partir da tradução

²³⁹ O texto de Redondo Júnior tem por base o artigo de Hans Bunge, crítico que acompanhou os trabalhos de encenação do Berliner Ensemble, publicado na revista *Théâtre Populaire* (1958) (cf. Ramalheira, 1991: 156).

²⁴⁰ As peças que integram *Teatro II, O Círculo de Giz Caucasiano e Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, são apreciadas por Monteiro Grilo, recenseador das bibliotecas da *Fundação Calouste Gulbenkian*, a 8 de Janeiro de 1964. Num decalque das apreciações anteriormente assinadas por António

francesa, e inclui um «Prólogo Alentejano» – num exercício de adaptação do texto brechtiano ao contexto português do após-revolução (cf. Ramalheira, 1991: 159ss).

4.3.2.1.3.2. Considerações sobre o estudo de Ana Maria Ramalheira relativo à tradução de Ilse Losa e Alexandre O'Neill

No espaço que dedica à análise da tradução de Ilse Losa e de Alexandre O'Neill, Ana Maria Ramalheira chama a atenção para o colorido da linguagem das personagens e para a expressividade das suas falas – um aspecto onde afirma residir a grande força poética da própria obra, considerando que se trata de um dos pontos em que a tradução é menos conseguida, dado o pendor neutralizante das verbalizações usadas. Fundamenta estas afirmações com vários exemplos: o diálogo entre Grusche e Simon, na cena do noivado (CGC: 32), ou, mais adiante, quando Grusche em fuga se instala na hospedaria, o passo em que esta é desmascarada pelas senhoras que se encontram no quarto (CGC: 53).

A par do empobrecimento do texto de chegada em relação à plasticidade e profusão expressiva da matriz, a autora refere a existência de uma tendência interpretativa por parte da tradutora, observável, por exemplo, na intensificação do grau exclamativo e na introdução de expressões enfáticas – recursos linguísticos que concorrem para atenuar a concisão e o carácter géstico da linguagem brechtiana.

Na opinião da autora, o texto de chegada evidencia fragilidades ao nível do domínio da língua portuguesa, que denunciam uma contaminação com o texto matricial, o que, segundo esta, não deixa de causar estranheza ao receptor do texto de chegada (cf. Ramalheira, 1987: 147). Cita, a título de exemplo, excertos do diálogo entre os soldados na cena da fuga de Grusche (CGC: 55). Ainda a propósito dos elementos textuais de partida, Ana Maria Ramalheira cita alguns

Quadros (a 3 de Abril de 1963), este considera também as peças brechtianas de fácil leitura e dentro de uma literatura com propósitos «recreativo-culturais», entendendo que se destinam a leitores com mais de 18 anos e «com cultura correspondente». Em relação às observações ou comentários sobre a obra em causa, o recenseador, à semelhança de António Quadros, afirma tratar-se de um texto «não aceitável», centrando toda a argumentação na falta de qualidade da tradução: «O nível inferior da tradução (particularmente a de Losa) não nos permite recomendar esta obra, por se tratar de um dos mais reputados dramaturgos modernos, desbravador de novas sendas no domínio do “género”».

passos que apontam no sentido da utilização da tradução francesa, ainda que para efeitos de consulta pontual.²⁴¹

Em relação aos poemas de Alexandre O'Neill, a autora elogia a recriação da rima e ritmo do original, que considera particularmente conseguida na «canção do herói Sosso Robakidzé», uma vez que sugere a cadência da marcha, nos versos da «canção de Grusche» (cena do noivado) ou na «canção de Azdak», onde o ritmo assinala o carácter ora cómico ora trágico do quadro (cf. Ramalheira, 1987: 149). Também nos estratos líricos a autora nota, no entanto, algumas interferências com o texto francês:

DER SÄNGER [...] Er hatte eine schöne Frau [...]. (KKK: 2008).

LE CHANTEUR: [...] Sa femme était de haut lignage [...]. (CCC: 17).

O CANTOR: [...] mulher de boa estirpe [...]. (CGC: 19).

O facto de se ter feito uso (e os exemplos citados por Ana Maria Ramalheira parecem não deixar dúvidas a esse respeito) da tradução francesa de Pierre Abraham não põe, de forma alguma, em causa a relação tradutiva directa entre os textos alemão e português, concorrendo para elucidar sobre os moldes como eventualmente funcionavam as parcerias de tradução de Ilse Losa – uma opção de trabalho sempre que se tratava de verter para português textos dramáticos.

Nas conclusões do referido estudo pode ler-se que Ilse Losa faz, globalmente, uma boa leitura do texto de partida e que a tradução «não deturpa nem embacia significativamente o drama brechtiano» (cf. Ramalheira, 1987: 150), o que não invalida que, na perspectiva da autora, se sintam dificuldades ao nível da verbalização. Sublinha-se o pendor explicativo e intensificador do texto de chegada, que compromete a concisão e a linguagem géstica do original.

²⁴¹ O facto de ter sido consultada a tradução francesa de Pierre Abraham leva-me a considerar que a participação de Alexandre O'Neill não teria sido apenas ao nível da tradução dos poemas, aliás, à semelhança do que sucedeu com outras parcerias, como, por exemplo, Manuela Delgado ou Jorge de Sena, que tiveram a seu cargo a revisão do texto dramático. Sustento esta minha suposição no facto de Ilse Losa, tanto quanto me foi dado perceber em conversa tida com a autora, em Maio de 1997, não dominar o francês. Independentemente destas questões, os exemplos apresentados por Ana Maria Ramalheira parecem não deixar dúvidas em relação à interferência da tradução francesa (cf. Ramalheira, 1987: 149).

4.3.2.1.4. Considerações sobre as traduções de Brecht realizadas por Ilse Losa

Gostaria de terminar esta reflexão sobre os estudos das traduções losianas dos dramas de Bertolt Brecht com uma síntese dos principais aspectos sublinhados pelas autoras. Assim, e apesar das questões pontuais levantadas em cada um dos textos, é possível destacar nas várias análises denominadores comuns que configuram, ao que tudo indica, marcas distintivas do perfil de tradutora de Ilse Losa e, mais concretamente, da sua abordagem dos textos dramáticos brechtianos.

Os vários estudos são consentâneos na apreciação que fazem da boa compreensão do texto de partida, o que não invalida a existência de lapsos interpretativos e distorções pontuais.

Já em relação à produção textual propriamente dita, embora as autoras afirmem que se verifica um esforço no sentido de adequar as verbalizações do texto de chegada aos registos linguísticos do original, estas são igualmente unânimes na conclusão de que a condição de falante não nativa do português teria impedido Ilse Losa de tirar partido da riqueza e colorido da linguagem popular ou de se aperceber das particularidades de linguagens específicas. Apesar de os vários estudos não procederem a uma dissecação estilístico-gramatical dos textos de chegada, não deixam de ser pontualmente apontadas falhas que traem fragilidades linguísticas da tradutora.

Para além deste aspecto, que está longe de constituir o cerne das respectivas análises, verifica-se nas referidas traduções, segundo as autoras dos vários estudos, uma inquestionável tendência para a prolixidade pouco consonante com o estilo despojado de Brecht, e, em certas situações, com os próprios critérios de dizibilidade teatral. As razões para tal parecem não se prender apenas com o domínio da língua, mas com uma eventual falta de familiarização com a estética teatral brechtiana, que difere das premissas do teatro tradicional. Também a percepção de Ilse Losa do seu papel de tradutora, entendendo dever explicitar aspectos estruturais ou de conteúdo que lhe pareçam passíveis de levantar problemas interpretativos ao receptor de chegada, ajuda, por certo, a explicar a marca perifrástica das suas traduções. A presunção da falta de conhecimento de

determinados códigos estético-formais por parte do público-alvo poderá estar na base de uma abordagem facilitadora da leitura, que nem sempre se revela benéfica pelos desvios a que obriga relativamente ao texto-fonte. No caso particular dos dramas brechtianos, em que a concisão formal e a atenção a certos pormenores se revelam vitais para a obtenção do efeito de estranhamento, o recurso a formulações perifrásticas, a par de outras alterações de tradução, resulta numa diluição do pendor estranhante da globalidade do texto.

Sublinhe-se, neste ponto, que os estudos analisados têm o inquestionável mérito de abordar os dramas de Bertolt Brecht do ponto de vista recepcional e de, ainda nesta óptica, verem a tradução como parte integrante, e diria mesmo nuclear, do processo de recepção, sendo a leitura dos textos de Ilse Losa condicionada pelo propósito, absolutamente legítimo, de verificar a observação (ou não) dos princípios da estética brechtiana. Trata-se, pois, de um entendimento do fenómeno da tradução enquanto potenciador da importação de “modelos” culturais, no sentido que Itamar Even-Zohar lhe atribui (cf. Even-Zohar, 1997a: 22-23). A recepção de cada uma das peças de Bertolt Brecht é vista, não como a importação de um produto cultural considerado isoladamente (importação estática), e, à partida, com um impacto mais reduzido no sistema cultural de chegada, mas sim como um texto representativo de um novo modelo literário (importação dinâmica) e, conseqüentemente, com a responsabilidade acrescida de fazer chegar a Portugal uma estética teatral diversa dos cânones convencionais que, à altura, marcava a diferença no panorama da dramaturgia europeia. Saliente-se que, globalmente, tal como as autoras dos estudos referem, o aspecto estético-teatral renovador das peças de Brecht não é transmitido nas traduções de Ilse Losa, o que faz com que se trate de uma importação cultural que configura um processo estático, ou seja, não passível de introduzir um novo modelo.

Ainda a este respeito julgo, no entanto, necessário lembrar, que, em Portugal, nos inícios dos anos 60, o imperativo do combate político, a par da necessidade de vencer as barreiras da censura, teria, por certo, condicionado o processo de tradução. Tratava-se de um autor não do agrado do regime, tal como podemos verificar pelos relatórios do SNI / DGE, o que fazia com que verter as suas obras para português constituísse um projecto de coragem – um mérito que

temos, sem dúvida, que conceder à tradutora. Sublinhe-se também, neste contexto, a expectativa da elite cultural portuguesa, em relação à obra brechtiana e o seu bom acolhimento no meio intelectual e político portuense – aspectos que teriam contribuído para encorajar o empreendimento editorial.

Para além destes dados, relativos ao processo recepcional do contexto de chegada, releva ainda notar o bom relacionamento existente entre a tradutora e a editora Suhrkamp – um facto observável na correspondência trocada entre Ilse Losa e Helene Ritzerfeld, responsável pela secção de teatro, que dá conta da forma como a editora alemã supervisionava o processo de tradução e se mostrava empenhada na encenação das peças, fazendo questão que estas tivessem por base os textos traduzidos a partir do original.

Saliente-se, ainda, o facto de este empreendimento inaugurar uma trajectória diferente do processo recepcional de Brecht em Portugal, até à altura fortemente marcado pela mediação francesa. Ainda que não possamos fazer tábua rasa dos contributos recepcionais franceses, que influenciaram ao longo de largos anos a crítica nacional, o trabalho de Ilse Losa assinala, efectivamente, uma nova fase na história da recepção brechtiana em Portugal, na medida em que constitui uma importação cultural a partir do original. A eventual consulta dos textos brechtianos franceses – hipótese que é aventada (e parece mesmo comprovada) nos referidos estudos – não invalida que as traduções de Ilse Losa sejam efectivamente feitas a partir dos originais alemães, dada a condição de falante nativa do alemão da tradutora, sendo mais plausível que aquele procedimento fosse adoptado pelos outros elementos das parcerias.

4.3.3. Tradução de peças radiofónicas

Nos finais da década de 60, após um interregno de alguns anos, a escritora portuense volta a traduzir textos dramáticos alemães, desta vez peças radiofónicas, *Hörspiele* – um género que floresceu na Alemanha do pós-guerra.²⁴² Mais uma vez se adivinha na escolha do género, a que aderem alguns dos mais reputados vultos da intelectualidade alemã, a assumpção de um papel de mediadora cultural, que tenta divulgar no contexto português autores e obras de referência. As peças agora traduzidas são da autoria de Martin Walser (1927 –), uma figura nem sempre consensual,²⁴³ mas indissociável da cultura da rádio, e de Günter Eich (1907-1972), um dos principais e mais antigos cultores do género.

Para além do inquestionável valor literário dos textos traduzidos, que se prende, como é evidente, com aspectos sistémicos do contexto de partida, a sua recepção no contexto alvo deve ser também equacionada em função da conjuntura sociocultural e das especificidades do sistema importador. Trata-se de finais da década de 60, inícios da de 70 – época em que o país vive desgastado pela guerra colonial e pela tensão latente nos vários sectores da sociedade. Num plano mais alargado, a corrida ao armamento, o diferendo entre as duas superpotências, com os respectivos modelos de organização socioeconómica, coagem o mundo a

²⁴² Os *Hörspiele* [peças radiofónicas], embora remontem à era nacional-socialista, altura em que se revelaram um precioso meio de propaganda ideológica, floresceram sobretudo na Alemanha do pós-guerra não só em resposta à falta de teatros, cinemas e mesmo de recursos para montar os espectáculos, mas também às solicitações de um vasto público ávido de novidades culturais. As peças radiofónicas dos anos 50, década que marca o seu apogeu, são de natureza existencial. Centradas no sujeito, tematizam questões atemporais como o amor e a morte. O facto de a maioria dos cultores do género ter vivido a Segunda Guerra Mundial traz-lhes à consciência a fragilidade da vida humana, tornando-os mais receptivos a tendências literárias então em voga como a literatura do absurdo e o existencialismo francês. Trata-se do período áureo das peças radiofónicas, que se fica a dever à estreita ligação entre os meios literário e radiofónico (cf. Würffel, 1978: 4ss; Garraio, 2000a: 201ss).

²⁴³ Martin Walser é, sem dúvida, um intelectual contestado, em boa parte, devido às suas afirmações controversas sobre o holocausto nazi. Em meados dos anos 50, acompanha, em Frankfurt, o julgamento de vinte e quatro antigos guardas do campo de concentração de Auschwitz. Na sequência do processo escreve um artigo devastador, «Unser Auschwitz» (1955), em que critica a cobertura do caso pela comunicação social. Segundo Walser, a demonização dos responsáveis de Auschwitz é, no fundo, uma forma de autodistanciação em relação a uma culpa inquestionavelmente colectiva (cf. Magenau, 2000: 9-10). Décadas mais tarde, num discurso que profere em Outubro de 1998, critica a «funcionalização» de Auschwitz e o aproveitamento político das suas imagens. Chama a atenção para o que considera serem abusos ou usos inflacionados das imagens, sobretudo na televisão, naquilo que, no seu entender, constitui uma «encenação contínua» da vergonha dos alemães. Estas afirmações foram (erradamente) interpretadas como uma vontade de pôr fim à discussão sobre o holocausto (cf. Magenau, 2000: 9-10).

filiações estratégicas e antagonismos dilacerantes – um cenário geopolítico ao qual Portugal não estava imune.

4.3.3.1. *Ein grenzenloser Nachmittag* (1955), de Martin Walser

Em 1968 é publicada na revista *Humboldt* a peça radiofónica *Interminável Domingo à Tarde*, que Ilse Losa traduz em parceria com a filha Margarida Losa, a partir do original alemão *Ein grenzenloser Nachmittag* (1955),²⁴⁴ de Martin Walser. A história gira em torno de Gisa e Eduard Delbrück, um casal sem filhos, que, numa monótona tarde de domingo, aguardam a chegada dos Merlon, um outro casal que haviam convidado para lanchar. Enquanto esperam pelas visitas, Gisa e Eduard jogam ténis de mesa – um entretenimento que constitui a sua rotina domingueira. O jogo torna-se, no entanto, metáfora do diferendo entre ambos e das acusações com que se agridem mutuamente. Gisa, que sempre desejou ter filhos, culpa o marido pela sua estratégia de desinvestimento afectivo – uma opção tomada na ilusão de que deste modo estariam menos vulneráveis em relação ao futuro. O jogo de pingue-pongue na tarde de domingo é expressão cinética do balanço e julgamento da relação. O casal de meia-idade confronta-se com uma vida desprovida de sentido. Mais do que uma simples crise matrimonial, trata-se de uma crise da própria existência. O facto de os Merlon, uma família estável e com filhos, não aparecerem confirma (e antecipa) a despromoção de Eduard. Este episódio vem comprovar a total vacuidade da vida de Gisa e Eduard e a falta de sentido das suas opções de vida, tomadas sempre em função do trabalho do marido.

Mais do que o retrato de um casamento em ruptura, tema recorrente na obra walseriana, *Ein grenzenloser Nachmittag* dá-nos conta da crise de uma época. As histórias individuais facultam-nos um olhar sobre o enquadramento histórico (cf. Kim, 2005: 27). A tensão que subjaz ao diálogo remete, em sinédoque, e num plano mais alargado, para o clima da Guerra Fria (cf. Kim, 2005: 36). Essa atmosfera é simbolicamente representada na quietude da tarde de domingo. A

²⁴⁴ A peça foi transmitida pela primeira vez a 23 de Fevereiro de 1955 na emissora de Stuttgart SDR (cf. Kim, 2005: 37).

ansiedade alucinatória de Gisa, o terror com que corre as cortinas da sala em pleno dia, para melhor se esconder de uma (imaginária) invasão militar, dá consistência a esta interpretação.

Apesar de terem um nome, Gisa e Eduard em pouco diferem das personagens inominadas das primeiras obras de Martin Walser. Trata-se de figuras sem rosto ou volumetria que apenas dão voz ao drama de um quotidiano banal, vazio de sentido e desprovido de futuro. O facto de *Ein grenzenloser Nachmittag* datar de 1955 corrobora a leitura existencialista do drama, uma vez que o situa na esteira da temática das peças radiofónicas da década de 50 (cf. Kim, 2005: 36).

Pese embora o lastro existencialista da peça – visível em vários aspectos, nomeadamente na construção das personagens –, a questão da Guerra Fria, que, indirectamente, domina todo o texto, teria sido um dos principais factores a influir na escolha de Ilse Losa, uma vez que este constituiu um dos combates ideológicos em que a autora-tradutora se empenhou durante as décadas de 60 e 70. A afinidade política com os autores, neste caso com Martin Walser, revela-se, mais uma vez, importante no processo de tradução.²⁴⁵

O desfasamento de cerca de uma década entre a produção dos textos de partida e de chegada e, sobretudo, as diferenças contextuais dão ao texto walseriano um outro enfoque interpretativo. No contexto português, a par do receio de um novo conflito mundial, a contestação da intervenção militar nas colónias estava na ordem do dia e impunha-se como prioritária nas manifestações pacifistas que se faziam ouvir no país – um dado conjuntural que não pode ser minimizado na análise da literatura vinda a lume durante esse período.

²⁴⁵ Independentemente das questões pelas quais se tenha batido ao longo da sua vida, o nome de Martin Walser está associado às manifestações de esquerda. Estes dados não são de forma alguma irrelevantes na escolha do autor para efeitos de tradução. Importa, pois, salientar que, à altura em que *Ein grenzenloser Nachmittag* (1955) foi traduzida para português (1968), mais de uma década depois do aparecimento do original, Martin Walser estava no auge da sua luta anti-americana e pacifista, criticando a guerra do Vietname e a atitude de subserviência de Bona em relação a Washington (cf. Magenau, 2007: 8-9). Martin Walser, jornalista, escritor e intelectual de esquerda, desde sempre se mostrou muito crítico em relação aos autores que abordam as questões sociais sem um envolvimento efectivo nas referidas questões (cf. Magenau, 2007: 8). Mais do que uma voz crítica, Walser considera-se não só um observador da sociedade, mas também, e acima de tudo, um seu membro e agente. Jörg Magenau, ao mesmo tempo que chama a atenção para os vários rótulos, que, não raro com alguma injustiça, se associaram ao nome do escritor (como, por exemplo, o de anti-semita), destaca três fases no seu percurso: os anos 50, a fase de crítica social; os anos 70, a fase comunista; a década de 80, período em que Walser é essencialmente visto como nacionalista.

4.3.3.2. *Die Brandung vor Setúbal* (1956-1957), de Günter Eich

Em 1970 é publicada, também na revista *Humboldt*, a tradução portuguesa da peça radiofónica de Günter Eich *Die Brandung vor Setúbal*, assinada por Ilse Losa e Marta Cristina Araújo, com o título *Diante de Setúbal, a Ressaca*.

A obra, escrita entre Dezembro de 1956 e Janeiro de 1957, terá surgido na sequência da estada do autor em Portugal em 1955 e apresenta como pano de fundo o século XVII português, o reinado de D. João III e o declínio do império (cf. Garraio, 2000a: 208-209). No centro da intriga está Catarina de Atayde, dama da corte exilada em Setúbal por causa da ligação amorosa com Luís de Camões. Ao cabo de vinte e sete anos no mais profundo isolamento, e alienada do real, D. Catarina desperta um dia desse estado nefelibata em que se refugiara e decide rumar a Lisboa para averiguar a veracidade da notícia da morte de Camões, que lhe havia sido transmitida alguns anos antes. Procura, assim, desesperadamente, todos os que lhe possam dar informações sobre o paradeiro do poeta. Como estas diligências se revelam infrutíferas, D. Catarina parte do pressuposto de que foi devido à sua idade avançada que Camões a abandonou e decide, por isso, marcar uma conferência com o Rei para lhe exigir a restituição dos dotes da juventude. Quando finalmente vê ser-lhe concedida a audiência real, depara-se com um féretro na câmara régia, pois, até o monarca não conseguira escapar ao flagelo da peste. Num gesto suicida, D. Catarina toca no caixão, ficando também ela contaminada. A constatação da existência da peste representa um momento de redenção pois confirma-lhe a morte do poeta e exclui a hipótese de que este tenha deixado de a amar. Doente e com profunda consciência do fim que a espera, porém alentada pela certeza do amor do poeta, D. Catarina acaba por regressar ao exílio de Setúbal.

Se, tal como foi referido a propósito de outras traduções, a relevância da obra e do autor constituem, regra geral, razões importantes na escolha dos textos a verter para português, a curiosidade, óbvia e natural, pelo facto de se tratar de um drama inspirado na História e cultura portuguesas teria tido também bastante peso. Não são apenas os dados contextuais, *e.g.*, a peste, a morte do poeta e o declínio do império, que remetem para o período da História nacional em causa, mas também

as restantes componentes dramáticas como os cenários, Lisboa e Setúbal, e as personagens, Catarina de Atayde, Camões e o rei (como referentes não ficcionais), a criada Rosita, o cocheiro Pedro e mesmo o escravo. Todos estes elementos configuram o cenário do Portugal oitocentista.

Refira-se, no entanto, que a peça de Günter Eich não traça um retrato eufórico deste país do Sul. Ao invés dos cenários soalheiros bonançosos, consonantes com os estereótipos associados aos países mediterrânicos, Portugal surge na obra como um espaço de degradação e morte.²⁴⁶ Também o contexto histórico da intriga, os finais do século XVI, remete para um período de decadência e de crise nacional, com a perda da independência e o declínio do império. Este pano de fundo vai ser utilizado na peça *Die Brandung vor Setúbal* para subverter a imagem do poeta e o mito camoniano, de clara inspiração romântica, tematizado em algumas obras da literatura de expressão alemã.²⁴⁷

A poesia de Camões, inalienável do canto épico da nação lusitana, surge na peça de Günter Eich representada pela lírica amorosa e posta ao ridículo pela imagem degradante de D. Catarina, a musa inspiradora, uma figura agora envelhecida, alienada e dependente do álcool. Também o próprio absurdo do seu percurso de vida, desterrada em Setúbal, isolada do mundo num exílio sem sentido, fazendo dos versos que o amado em tempos lhe dedicara a razão da sua existência, retira à escrita do poeta o seu esplendor, pondo inclusivamente em causa o sentido último da palavra e da literatura desligada das questões sociais.

A par destes aspectos, a própria descrição da morte de Camões, abandonado pelo criado Jau num vão de escada, situa-se nos antípodas da imagem elevada do poeta que se despede da vida apreensivo com o sombrio destino da nação. A peça eichiana acentua, acima de tudo, o anonimato e a miséria do poeta, retirando-lhe a

²⁴⁶ Observa Júlia Garraio que as duas obras eichianas inspiradas em temas portugueses, a peça radiofónica *Der letzte Tag* (1955), sobre o terramoto de 1755, e *Die Brandung vor Setúbal* (1957), sobre a decadência do império português, apresentam Lisboa como um espaço de morte, devastado por cataclismos e pela peste (cf. Garraio, 2000a: 209-210). Ainda a propósito desta temática, leia-se, da mesma autora, «Portugal como espaço de morte na obra de Günter Eich» (cf. Garraio, 2000b: 543-556).

²⁴⁷ A peça radiofónica *Die Brandung vor Setúbal* constitui, tal como defende Júlia Garraio, uma subversão de aspectos da imagem de Camões que inspiraram importantes textos da literatura alemã, mais concretamente, a novela *Tod des Dichters* (1834), de Ludwig Tieck, o drama *Camoens* (1837), de Friedrich Halm, e o ensaio histórico *Das Leiden des Camões oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht* (1930), de Reinhold Schneider – textos que retratam Camões como o poeta épico que imortalizou a pátria e as suas glórias (cf. Garraio, 2000a: 312-313).

aura glorificadora que usualmente associamos ao episódio da sua morte (cf. Garraio, 2000a: 286).

A própria ligação de amizade entre Camões e o servo javanês, glosada por autores como Ludwig Tieck, é também posta em causa. Numa interpretação muito crítica da relação de fidelidade entre o escravo e o seu amo, ao imputar à figura de Jau traços picarescos e ao realçar acima de tudo a sua falta de dedicação ao poeta moribundo, Günter Eich subverte a imagem idealizada da relação entre as duas personagens – uma visão muito céptica, portanto, da harmonia do império e da colonização dos indígenas. A crítica à actuação colonial, visível neste ponto da peça de Eich, não deixa de constitui um dos aspectos mais relevantes da obra, sobretudo atendendo à importância que o debate em torno do direito à autodeterminação das colónias teve na agenda política internacional dos finais dos anos 40 e na década de 50:

Ainda que seja difícil determinar com exactidão o grau dos conhecimentos de Eich sobre o nosso país, certamente que a ditadura salazarista e a situação das colónias africanas não eram desconhecidas do escritor. Desta maneira, na peça *Die Brandung vor Setúbal*, a desvalorização do colonialismo e do espírito missionário cristão, duas componentes da história portuguesa que foram objecto de culto pelo regime de Salazar, e a consequente imagem disfórica dos Descobrimentos permitem a Eich opor-se e minar mesmo a propaganda salazarista e a tese de Portugal como nação pluricontinental. (Garraio, 2000a: 264).

Se este enfoque interpretativo faz sentido em relação ao texto original, vindo a lume em meados dos anos 50, numa época anterior à eclosão da guerra ultramarina, penso que a sua transposição para o contexto português de 1970, com quase uma década de intervenção militar nas colónias, lhe confere uma outra centralidade temática.

Apesar da lateralidade da história do poeta e do servo Jau, em termos da sua relevância no desenrolar da acção, o facto de a questão colonial estar ao rubro, quer a nível interno, quer no plano internacional, dá-lhe outro relevo. Entendendo os contextos de produção textual como fundamentais na urdidura das teias interpretativas, penso que a par da subversão do mito camoniano e da definição do papel da poesia e da escrita, filões temáticos fundamentais da recepção do original,

existem outros, como o da teimosa manutenção do império, que marcarão o processo recepcional português.

4.4. Conclusões

As primeiras incursões de Ilse Losa no domínio da literatura, quer como autora, quer como tradutora, datam de finais dos anos 40, inícios dos anos 50 e situam-se no domínio da narrativa. Ainda que o nome de Ilse Losa esteja de alguma forma ligado aos meios neo-realistas (recorde-se a sua relação de amizade com alguns dos mais reputados vultos do movimento, nomeadamente, com Óscar Lopes), a esmagadora maioria da sua escrita vem a lume numa época em que são já evidentes as divergências entre os cultores desta corrente literária. As suas obras originais centram-se no sofrimento humano e apresentam o sujeito a braços com crises identitárias desencadeadas pela própria guerra e pelos seus efeitos devastadores. Trata-se, até certo ponto, de uma temática desviada da rota do militantismo ideológico dos sectores neo-realistas mais ortodoxos, sobretudo, pela natureza intimista e densidade psicológica dos assuntos abordados. A preferência de Ilse Losa por obras narrativas, género que domina a sua produção literária original, marca a primeira fase da sua actividade como tradutora.

Atendendo ao facto de um dos principais objectivos dos processos de tradução ser o de colmatar aspectos eventualmente lacunares no sistema importador, não estaremos longe da verdade ao afirmar ter sido esta uma das razões da escolha de obras de Bertolt Brecht e de Max Frisch para verter para português. Note-se, no entanto, que a tradução de textos dramáticos brechtianos surge, ao que tudo indica, a pedido da editora Suhrkamp e não propriamente por iniciativa da tradutora. Refira-se num breve parêntesis, que, em relação à tradução de Brecht, por demais aguardada nos meios intelectuais portugueses, apesar de Ilse Losa ter o mérito de representar uma mediação cultural autónoma em relação à recepção francesa, os textos traduzidos comprometem, em virtude das alterações operadas, a recepção da estética teatral brechtiana. Trata-se, pois, de um contributo para o enriquecimento do sistema literário português mais próximo daquilo que

Itamar Even-Zohar convencionou chamar “canonicidade estática” (cf. *supra*, 164), na medida em que se trata da tradução de textos da qual não resulta propriamente a importação do modelo teatral brechtiano.

O valor, ou o capital simbólico, para fazer uso do conceito de Bourdieu, das obras e autores é, ao que tudo indica, um dos critérios que preside à escolha dos textos a traduzir – um princípio confirmado com a selecção das peças radiofónicas de Martin Walser e de Günter Eich, publicadas já na era marcelista (em 1968 e 1970, respectivamente). Para além de se tratar de um género com representatividade no sistema literário alemão, cultivado por escritores conceituados, as peças radiofónicas vindas a lume nos anos 50, como é o caso daquelas que Ilse Losa traduz, abrem-nos perspectivas sobre o existencialismo e o teatro do absurdo, que à altura marcavam o panorama cultural europeu.

Em traços gerais, poder-se-á afirmar que Ilse Losa procurou, ao longo das décadas em que desenvolveu a sua actividade de tradutora, acompanhar a evolução dos tempos, mantendo-se particularmente atenta às tendências estético-literárias e mesmo temáticas da cultura europeia. No processo de transferência para o contexto português, as obras ganham, no entanto, 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 que urgia 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.

PARTE III

A tradução portuguesa de «Der Ausflug der toten Mädchen» – as dimensões identitárias de uma importação cultural

1. O acto de tradução enquanto processo de afirmação da identidade do tradutor

1.1. Considerações gerais

É actualmente defendido pela generalidade dos teóricos que os textos e autores sobre os quais recaem as escolhas do tradutor,²⁴⁸ bem como as estratégias que adopta, são passíveis de lançar alguma luz sobre o seu perfil.²⁴⁹ Esta espécie de reflexividade da obra de tradução, assente na proximidade ético-ideológica entre

²⁴⁸ Não me refiro obviamente aos profissionais sujeitos às imposições das editoras e dependentes das políticas de mercado, mas sim àqueles que têm a oportunidade de traduzir escritores e obras da sua preferência e a possibilidade de sugerir às editoras a sua publicação.

²⁴⁹ Em *Translation and Gender* (1997), Luise von Flotow tece considerações sobre o facto de uma obra tradutiva poder reflectir as preocupações, princípios ideológicos e, mesmo, as vivências da pessoa que traduz. Um dos exemplos referidos a este propósito é o da obra de tradução de Margaret Fuller (1810-1850), que se mostra consonante com as posições desta escritora em relação à sociedade do seu tempo. A referida obra foi objecto de um estudo assinado por Christina Zwarg (1990), que é mencionado por Luise von Flotow nos seguintes termos: «Zwarg links personal aspects of Fuller's life and social context to the selection of work she translates, to the portions she publishes, to the changes she makes in the texts and to the prefaces and commentaries she writes.» (Flotow, 1997: 74). Esta posição é defendida por inúmeros outros autores, como, por exemplo, Eugene A. Nida, que se refere à identificação entre o tradutor e a obra traduzida nos seguintes moldes: «Even the sympathy that translators may have for the contents and style of STs almost inevitably becomes part of the relevant set of contexts. In fact, some outstanding translators simply refuse to translate texts that they cannot relate to in a positive manner, because they do not believe that they can do justice to something that is contrary to their standard of values.» (Nida, 1999: 80).

tradutor e autor, reveste-se de contornos particulares quando os textos traduzidos tematizam questões intimistas ou relacionadas com a identidade do sujeito criador.

Nestes casos, o acto de escrita torna-se, também para o sujeito que traduz, um processo com contornos existenciais, na sequência da experiência vivenciada pelo autor (cf. Bachmann-Medick, 2006: 37ss).

Transpondo estas reflexões para o caso de Ilse Losa, poder-se-á afirmar que o conjunto das obras que traduziu nos permite delinear núcleos temáticos consonantes com os seus princípios ideológicos e preocupações cívicas. Nesta medida, a sua intervenção cultural como tradutora pauta-se por uma incontestável coerência intelectual (como tive, aliás, oportunidade de exemplificar no capítulo anterior). São, no entanto, as obras assinadas por escritores com percursos pessoais paralelos ao de Ilse Losa que parecem ter nela particular impacto, funcionando como pretexto para uma reflexão sobre delicadas questões relativas à sua própria identidade. Esta afinidade, geradora de uma reflexividade existencial da escrita, torna-se particularmente evidente em relação a Anna Seghers, autora (e sublinho a desinência feminina) perseguida pelo nazismo e exilada no México, de quem Ilse Losa se confessa admiradora e que viria a conhecer pessoalmente numa deslocação à antiga RDA.²⁵⁰

Face ao que foi exposto, considero que faz todo o sentido debruçarmo-nos neste ponto sobre a vida e obra da escritora Anna Seghers e, em particular, sobre a narrativa «Der Ausflug der toten Mädchen» (1943), comumente considerada como a sua obra mais autobiográfica e uma das que Ilse Losa opta por dar a conhecer aos leitores portugueses.

²⁵⁰ A crónica de Ilse Losa «Lembrando Anna Seghers», redigida, ao que tudo indica, por ocasião da morte da escritora, a 1 de Junho de 1983, dá precisamente conta do encontro entre ambas, que presumo ter ocorrido em Maio de 1960, a fazer fé na dedicatória («Für Ilse und Arménio Losa, mit grosser Freude über das Zusammentreffen») que consta na página de rosto do romance *Die Entscheidung*, 1959, existente na biblioteca de Ilse Losa. Para além das impressões dessa tarde com Anna Seghers, Ilse Losa confidencia ao leitor o apreço que sempre teve pelas actividades desenvolvidas por esta autora alemã e a forma como, apesar das vicissitudes contextuais, foi acompanhando o seu percurso literário. «Lembrando Anna Seghers» integra a colectânea de crónicas *À Flor do Tempo* (1997).

1.2. Anna Seghers e Ilse Losa – simetrias e assimetrias de dois percursos

As biografias de Anna Seghers e de Ilse Losa evidenciam uma série de aspectos comuns. Intelectuais de esquerda, judias, perseguidas pelo regime nazi, refugiadas, mulheres e mães, ambas pautaram, quer a vida, quer a escrita pela coerência com os ideais que defenderam. A par da actividade literária, empenharam-se em causas sociais e projectos políticos que consideravam prioritários, como a educação da juventude ou a defesa da paz. Estes paralelismos não puderam, como é óbvio, deixar de ser geradores de sensibilidades muito próximas e de pontos de contacto entre as duas escritoras.

O facto de terem sido vítimas de perseguições na Alemanha hitleriana e de terem conseguido escapar às teias da Gestapo, ao contrário do que aconteceu com familiares e amigos, deu-lhes uma percepção muito vincada da precariedade da vida, incitando-as a cultivar, a partir do exterior, uma atitude de resistência. O exílio é assim marcado, no caso de Seghers de forma mais evidente do que no de Ilse Losa, por uma tenaz e irredutível oposição aos regimes ditatoriais. Apesar disto, e embora ambas tenham sido afectadas pelo horror do holocausto nazi, enquanto Anna Seghers evidencia uma atitude mais reservada relativamente a esta questão, em boa parte pelo facto de a sentir como uma calamidade pessoal (recorde-se que a mãe da escritora e muitos dos seus conhecidos pereceram nos campos de concentração) e, por consequência, pouco consentânea com as prioridades ideológicas marxistas,²⁵¹ Ilse Losa faz deste flagelo um dos principais núcleos temáticos da sua produção literária.

A fuga da Alemanha e a escolha de destinos de exílio mais ou menos atípicos são igualmente aspectos que aproximam as escritoras. A vivência destes

²⁵¹ Anthony Grenville reflecte sobre o conflito interior que a tematização do holocausto nazi representa para Anna Seghers. Se, por um lado, a ascendência judaica vai condicionar a sua percepção desse flagelo, na medida em que a toca de perto, por outro, as suas orientações políticas forçam-na a dar particular relevo às questões económicas, sociais e políticas que subjazem à era hitleriana e a escamotear a vertente racial: «Segher's Marxism apparently also determines her treatment of National Socialism in her novels and stories: her depiction of Nazism derives from an analysis of the movement that emphasizes class conflict, economic forces and the clash between the ruling élites and the revolutionary proletariat as factors of paramount importance, and correspondingly reduces the significance of Nazi racial ideology, which posits instead the primary importance of an elemental, Darwinian struggle for survival between competing racial groups. Class, not race, is the key factor in understanding National Socialism.» (Grenville, 1998: 118).

acontecimentos, percebidos e verbalizados no feminino, não deixa de se revestir de contornos especiais.²⁵² O confronto com realidades culturais diferentes das da Alemanha natal – a estranheza das línguas latinas, do colorido das paisagens e dos costumes das gentes – torna ainda mais pungente a noção de afastamento da pátria.²⁵³ Note-se, no entanto, que enquanto Ilse Losa se fixa na Europa, Anna Seghers rumou, ainda que por um período limitado,²⁵⁴ a um país da América Latina, o que constituiu, do ponto de vista cultural, uma experiência com contornos mais extremados.

Acresce que, quando deixa a Alemanha, Anna Seghers era já uma escritora conceituada nos círculos literários e políticos. Durante os sete anos em que viveu exilada no México, procurou, acima de tudo, lutar pela derrota do nazismo, fazendo-se rodear de intelectuais alemães apostados na mesma causa (cf. *infra*, 187-188). Ilse Losa, ao invés disso, radica-se no país de acolhimento, aprende a nova língua, casa com um português e constitui família. A obra que dá à estampa representa, como foi referido, a expressão literária de uma existência literalmente

²⁵² Existe uma vasta bibliografia sobre a forma como as mulheres escritoras viveram a experiência do exílio e a verbalizaram nas suas obras. Embora alguns teóricos ponham em causa o carácter libertador dessa vivência, sobretudo atendendo aos acontecimentos trágicos que lhes estão associados, é incontestável o facto de o exílio ter significado para muitas mulheres uma experiência emancipadora e uma oportunidade de definição da sua identidade, liberta da tutela masculina. Nessas circunstâncias adversas, muitas mulheres mostraram uma força que desconheciam possuir, revelando-se o esteio anímico (e muitas vezes financeiro) das famílias (cf. Klapdor, 1993: 14ss). A escrita feminina de carácter autobiográfico vinda a lume durante esse período pauta-se, acima de tudo, por um registo sóbrio, combativo e empreendedor, reflexo de uma forte consciência da identidade individual e colectiva, resvalando, não raro, para o campo da luta política: «Realismus, Nüchternheit und ein neues Selbstbewußtsein suggerieren eine Gefühlswelt ohne patriarchalische Erwartungen. Geleitet vom eigenen Selbstvertrauen und Durchhaltevermögen gelangten viele Frauen zu einer neuen Selbstachtung, die nicht selten zum politischen Aktivismus führte.» (Lixl-Purcell, 1993: 24).

²⁵³ Patrik von zur Mühlen, num artigo que dedica às particularidades do exílio latino-americano, refere que, ao contrário dos refugiados que se fixaram nos Estados Unidos ou em países com modelos culturais mais próximos da realidade europeia, aqueles que rumaram a países da América Latina se depararam com diferenças ao nível das mentalidades, das referências culturais, da formação e, mesmo, das expectativas sociopolíticas que dificultaram a sua aproximação aos habitantes locais (cf. Mühlen, 1987: 57 ss).

²⁵⁴ O facto de Anna Seghers ter permanecido no exílio durante um período de tempo limitado faz desta uma representante da literatura de exílio. No caso de Ilse Losa, levantam-se outras questões extremamente interessantes não só relativas à tradição literária a que pertence, pelo facto de ser a língua portuguesa a sua forma de expressão literária, o que lhe confere um lugar nas letras nacionais, mas também porque o facto de se ter fixado em Portugal faz com que se coloquem algumas dúvidas relativamente à sua inserção na literatura de exílio. (Remeto neste ponto para a obra *Paisagens da Memória*, 2001, e, mais concretamente, para a alínea em que debato a questão da classificação taxonómica da obra losiana. Cf. Marques, 2001: 35-44). Refira-se ainda que Sabine Becker, no artigo intitulado «Zwischen Akkulturation e Enkulturation» (1995) aponta precisamente Ilse Losa e Jenny Aloni como dois casos de aculturação bem sucedidos, razão pela qual considera as escritoras como representantes da literatura de imigração (cf. Becker, 1995: 114ss).

vivida entre culturas. Saliente-se a este respeito que, apesar de ambas terem deixado o país natal em 1933, a diferença de idades (Anna Seghers tinha mais treze anos do que Ilse Losa) não pode deixar de implicar (e de explicar) atitudes e projectos de vida diferentes.

Ainda que a obra de Anna Seghers não se situe num mesmo patamar que a de Ilse Losa pelo prestígio literário e reconhecimento internacional, a escrita teve para ambas um papel muito importante, constituindo um espaço de reestruturação identitária. Nesta medida, não deixa de ser sintomático que o esforço de integração de Ilse Losa passe precisamente pela conversão linguística e pela produção das suas obras em português. Anna Seghers, por seu lado, durante os anos que vive no exílio não envida esforços significativos no sentido de se aproximar da realidade local,²⁵⁵ tão pouco de aprender a língua do país de acolhimento.

Embora Ilse Losa e Anna Seghers partilhem a nostalgia do reencontro com as origens, esta reveste-se de contornos completamente diferentes. No caso de Anna Seghers, a militância da escrita dita-lhe o regresso com o propósito político de participar na reconstrução do seu país. Para Ilse Losa visitar a Alemanha será talvez mais, ou acima de tudo, confrontar-se com a impossibilidade de regressar. A escrita estrutura a sua existência em terras estranhas, onde também aí tem reservado um importante papel na luta contra o salazarismo e no combate ao sistema (cf. *supra*, 76ss).

Face ao exposto, podemos concluir que os percursos biográficos de Anna Seghers e de Ilse Losa revelam uma série de pontos coincidentes, que formam um lastro de vivências comuns. Apesar das inevitáveis diferenças, ambas carregam na estruturação da identidade premissas que, independentemente das contingências contextuais, não deixam de se traduzir numa sensibilidade muito próxima.

²⁵⁵ Ao contrário de outros artistas efectivamente deslumbrados com a cultura autóctone e a vida das gentes locais, na esteira, aliás, do trabalho antropológico desenvolvido por Alexander von Humboldt, o interesse de Anna Seghers pelo México não vai, regra geral, além da superficial curiosidade turística (cf. Batt, 1973: 173; Wagner, 1980: 49-50; Gutzmann, 1994: 161). Em entrevista concedida a um jornal norte-americano, *New Masses*, de 16 de Fevereiro de 1943, na sequência do êxito obtido com o romance *Das siebte Kreuz*, Anna Seghers confessa pouco conhecer da realidade do México ou dos problemas que afectavam o país. Salienta, no entanto, o facto de se tratar de uma jovem nação, ainda num estágio primeiro de definição da sua identidade, ao contrário da Europa, a viver já uma fase posterior (cf. Stuart, 1943: 22-23). Esta imagem do México, e também do Brasil, como realidades em estado «selvagem» e «intocadas» traduzem uma visão profundamente eurocêntrica do Novo Continente (cf. Gutzmann, 1994: 163-164).

1.2.1 Sobre Anna Seghers

1.2.1.1 Dados de um percurso biobibliográfico

Netty Reiling, que viria a adoptar como pseudónimo Anna Seghers,²⁵⁶ nasceu em Mainz a 19 de Novembro de 1900, tendo por isso vivido, testemunhado e, através da escrita, denunciado alguns dos períodos mais negros da História do século XX. A sua ascendência judaica, numa região da Alemanha maioritariamente católica, tornou-a desde cedo consciente da importância do respeito pelos diferentes credos religiosos.²⁵⁷ O facto de ter sido educada no seio de uma família de judeus ortodoxos, bem como a formação em História da Arte e Sinologia reflectir-se-iam na sua obra literária, inquestionavelmente marcada por motivos de carácter religioso e pela iconografia sacra.²⁵⁸

Em 1925 casa com o sociólogo de origem húngara László Radványi, de quem teria dois filhos. Ainda no mesmo ano o casal muda-se para Berlim, à altura centro de confluência de intelectuais e artistas.

Em 1927 estreia-se no mundo das letras com a publicação da novela *Grubetsch*, a que se segue, em 1928, *Aufstand der Fischer von St. Barbara*, que lhe valerá a atribuição do Prémio *Kleist*. O conto, que narra a sublevação dos pescadores de uma pequena localidade costeira face à espoliação de que são alvo

²⁵⁶ O pseudónimo Anna Seghers teria sido inspirado no nome de um pintor holandês contemporâneo de Rembrandt: Herkules Seghers. Os primeiros manuscritos da escritora foram enviados à editora Gustav Kiepenheuer com o pseudónimo Seghers – um nome invulgar, com vagas evocações flamengas e sobretudo improvável de revelar a sua autoria feminina ou a origem judaica (cf. Wünschmann, 2004: 7-8).

²⁵⁷ À altura do nascimento da autora, em 1900, Mainz contava com cerca de 84 000 habitantes, na sua maioria católicos. Trata-se de uma cidade inserida numa zona de forte influência românica, pelo próprio percurso histórico, ocupada pelo império romano desde o século I. Anna Seghers sempre se mostrou atenta às práticas religiosas da população e extremamente respeitadora da liberdade de culto. Esta atitude transparece em várias das suas obras, onde os símbolos religiosos têm uma importância crucial, mesmo ao nível da própria construção narrativa, como, por exemplo, no caso do romance *Das siebte Kreuz* (1942) (cf. Hilzinger, 2000: 38).

²⁵⁸ Em 1924 Anna Seghers conclui a sua monografia de licenciatura com o título *Jude und Judentum im Werk Rembrandts*. Trata-se de um estudo que reflecte sobre a forma como os judeus, cidadãos assimilados ou segregados em guetos, são retratados pelo pintor. Esta constitui uma das raras obras em que Anna Seghers aborda directamente o tema do judaísmo, tendo ao longo da sua vida optado por se manter à margem dessas questões (cf. Einhorn, 1997: 292).

por parte dos proprietários das embarcações,²⁵⁹ é considerado, sobretudo pelo estilo sóbrio e lapidar, como representativo da *Neue Sachlichkeit* [Nova Objectividade] (cf. Neugebauer, 1972: 93). Sem aparentes pretensões doutrinárias ou moralizantes, a narrativa reflecte a atitude militante e interventiva que desde sempre marcou a vida e a obra da escritora. Efectivamente, coincide com a data das suas primeiras publicações a aproximação ao partido comunista, KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*), e a sua actividade como membro fundador do *Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* [Associação dos Escritores Proletários Revolucionários]. Será na condição de representante desta associação que empreende, em 1930, a sua primeira viagem à União Soviética.

A adesão ao partido comunista e a clara opção no sentido da militância política estiveram na base do seu afastamento em relação ao judaísmo, pela impossibilidade de conciliar essa vivência, sentida como sectária, com uma atitude cívica e ideológica que se pretendia integrativa, universalista e globalizante.

Seriam precisamente, por um lado, a sua actividade político-literária e o compromisso político com o partido comunista, por outro, a sua ascendência judaica que a colocariam mais tarde na mira do regime nacional-socialista. Pouco depois da ascensão de Hitler ao poder, é presa pela Gestapo e as suas obras proibidas e destruídas na queima de livros de autores “indesejados”.²⁶⁰ Na sequência destes acontecimentos, Anna Seghers abandona a Alemanha e exila-se primeiro na Suíça, depois em Paris (1933), de onde parte, devido ao avanço da ocupação nazi, para Marselha (1940) – último reduto europeu para milhares de refugiados em fuga para a América. É precisamente desta experiência que nos dá

²⁵⁹ À semelhança de outras obras de Seghers, o conto *Aufstand der Fischer von St. Barbara* foi adaptado ao cinema (1934), num trabalho desenvolvido na União Soviética com a assinatura de Erwin Piscator. Mais tarde, em 1944, seria a vez do romance *Das siebte Kreuz*, que inspiraria o realizador Fred Zinnemann, desta feita, para uma produtora americana a Metro Goldwyn Mayer. Mais de duas décadas volvidas sobre estas incursões na Sétima Arte, inaugura-se, com as filmagens de *Die Toten bleiben jung* (1968), por Joachim Kunert, uma longa e regular série de adaptações ao cinema e à televisão que se estenderia até meados dos anos noventa. No total foram dezassete as obras de Seghers utilizadas como argumentos de filmes (cf. Hilzinger, 2000: 193-194).

²⁶⁰ O romance *Die Gefährten*, publicado em 1932 pela editora Kiepenheuer de Berlim, constitui um alerta para os perigos da ameaça fascista na Alemanha, constando, por isso, na lista de livros banidos pelo nazismo.

conta o romance *Transit*, publicado na sua versão inglesa em 1944, mas apenas dado à estampa na Alemanha em 1948.²⁶¹

Anna Seghers rumo assim ao Novo Continente, passa por Ellis Island (vê a sua entrada interdita em Nova Iorque), por Cuba e chega ao porto mexicano de Veracruz a 30 de Junho de 1941, fixando-se na Cidade do México.²⁶²

O empenhamento político e o dinamismo que desde sempre caracterizaram Anna Seghers traduzem-se numa série de acções e iniciativas a que incondicionalmente se associou. Ainda em Paris, colabora na revista de inspiração antifascista *Neue Deutsche Blätter* (1933-1935), empenha-se na fundação de uma associação de apoio a escritores alemães (*Schutzverband Deutscher Schriftsteller*) e dinamiza eventos culturais diversos de entre os quais se destacam o *Kongress für die Verteidigung der Kultur*, realizado em Paris, em 1935, e o *Schriftstellerkongress*, que teria lugar em Barcelona, em 1937 (cf. Lürbke, 2000: 150). No final dos anos trinta, enceta uma troca de correspondência com o crítico e teórico húngaro Georg Lukács, à altura a residir em Moscovo. (Estas cartas constituem uma importante documentação no âmbito das discussões estético-literárias que ficaram conhecidas como *Expressionismus / Realismus-Debatte*).

Em 1941, já exilada no México, funda uma associação literária e cultural, *Heinrich-Heine-Klub*, à qual viria a presidir. Em 1942 organiza o movimento *Freies Deutschland*, juntamente com Ludwig Renn, que dá origem à revista com o mesmo nome.

O exílio mexicano revelar-se-ia extremamente profícuo do ponto de vista literário. O distanciamento espacial, e mesmo cronológico, em relação às

²⁶¹ Parte substancial da obra de Anna Seghers foi inicialmente divulgada noutros circuitos livreiros que não os da Alemanha natal. Apesar de anunciado na editora de Boston, Little, Brown and Co., em 1942, o romance *Transit* apenas seria publicado dois anos mais tarde, em 1944, sendo a tradução inglesa, a partir do original alemão, assinada por James A. Galston (cf. Zehl Romero, 2000: 378). Nesse mesmo ano surge a versão espanhola com a chancela da editora Novo México. A tradução, com o título *Visado de tránsito*, é da responsabilidade de Angela Selke e Antonio Sánchez Barbudo. Só em 1948 é publicado o texto alemão pela editora Curt Weller, de Constança (cf. Hilzinger, 2000: 204). Claramente inspirado na vida da autora, e muito concretamente nas angústias e atribulações dos dias em Marselha, a recepção e o número de exemplares vendidos ficaram, no entanto, aquém do sucesso obtido com o anterior romance, *Das siebte Kreuz* (1942) (cf. Zehl Romero, 2000: 378).

²⁶² O México surge na vida de Anna Seghers como destino de exílio só depois de inviabilizada a sua entrada nos Estados Unidos da América, por suspeitas de envolvimento com serviços secretos comunistas. Em carta enviada ao seu amigo F. C. Weiskopf, à altura exilado em Nova Iorque, Anna Seghers confessa sentir-se desiludida por não poder fixar-se na América do Norte e admite que gostaria de leccionar numa universidade norte-americana, à semelhança de Thomas Mann, convidado pela Universidade de Princeton como “Lecturer in the Humanities” (cf. Gutzmann, 1994: 159-160).

experiências vividas na Alemanha ter-lhe-á, por certo, proporcionado um olhar mais amadurecido sobre os acontecimentos. Também a boa recepção no país de acolhimento e a proximidade em relação aos Estados Unidos da América constituíram importantes estímulos à criação artística. É durante este período que surge o romance *Das siebte Kreuz*,²⁶³ considerado a sua obra mais representativa, que lhe valeu a atribuição do Prémio *Büchner*, em 1947.

Terminada a guerra, Anna Seghers envia os filhos para Paris para aí prosseguirem os estudos. O regresso à Alemanha, em 1947²⁶⁴, revelou-se bastante traumático não só pelo confronto com a devastação dos espaços, mas também pela constatação das marcas deixadas nas pessoas. Impressiona-a a atmosfera de medo, insegurança e frieza que se sente ao nível das relações humanas, do trabalho e mesmo dos bastidores da política.²⁶⁵

Após algum tempo a residir na parte ocidental da Alemanha, Anna Seghers acaba por se fixar em Berlim Leste. A decisão de ficar a viver na zona de influência soviética teria sido tomada na sequência dos sucessivos entraves colocados pelas editoras ocidentais à publicação dos seus trabalhos.²⁶⁶ Anna

²⁶³ A edição americana do romance, datada de 1942, com a chancela da editora Little, Brown & Co., alcançou um êxito assinalável. A obra foi distinguida como *Book of the Month*, registando uma tiragem superior a 30.000 exemplares – números impressionantes sobretudo se considerarmos tratar-se de uma autora refugiada no México. Segue-se, ainda no mesmo ano, a publicação do texto alemão pela editora mexicana El Libro Libre. Muito embora Josefina Sandoval ponha em causa o sucesso de Anna Seghers no contexto mexicano, considerando o número de vendas (5.000 exemplares), refira-se que a divulgação do romance em vários suportes (em banda desenhada na revista mexicana *Excelsior*, em emissões das estações XEFO e XEUZ da *Rádio Nacional de México* ou mesmo no filme exibido em língua espanhola no *Teatro Metropolitan*) terá feito chegar a narrativa de Anna Seghers a um público bastante alargado (cf. Sandoval, 2001: 149-150).

²⁶⁴ László Radványi, o marido de Anna Seghers, só em 1952 deixa o México. O casal tinha inicialmente planeado viver nos dois continentes, vendo, mais tarde, este projecto inviabilizado pelas contingências da Guerra Fria (cf. Lürbke, 2000:152).

²⁶⁵ Em carta dirigida a Georg Lukács, em Junho de 1948, Anna Seghers refere-se a este contexto político e social como uma «era gelada» [Eiszeit], uma expressão que adquire um significado especial, sobretudo, por contraste com a experiência da autora no México (cf. Gutzmann, 1994: 168; Hilzinger, 2000: 63).

²⁶⁶ Na Alemanha do pós-guerra existiam efectivamente, quer na zona ocidental, quer na zona oriental, mecanismos de controlo da imprensa e da actividade editorial, ainda que com *modus operandi* diferente nos dois territórios. Na área de influência americana, o ICD (*Information Control Division*) constituía um importante filtro da imprensa. As editoras davam preferência a escritores conhecidos como era o caso de Kafka, Musil ou Hesse e ainda a nomes ligados ao “exílio interior” como H. Carossa, W. Bergengruen e Ernst Wiechert, por exemplo. Publica-se também literatura traduzida, sobretudo de escritores norte-americanos, e.g., Faulkner, Hemingway, Steinbeck, e de autores de referência nos contextos anglófonos e francófonos e.g. Joyce, Proust, Camus e Sartre. Na zona de ocupação soviética, os mecanismos censórios operavam de forma mais desabrida, proibindo, sobretudo nos primeiros anos, a publicação de nomes ligados ao formalismo, ao expressionismo ou ao modernismo, e apostando em escritores clássicos como Lessing, Goethe, Schiller ou Heine. As editoras franqueavam as portas a autores do exílio, assumidamente antifascistas e anticapitalistas, ou a membros da Associação de Escritores Proletário-

Seghers sente-se acolhida pelo público da RDA e vê o seu trabalho reconhecido pelas instituições.²⁶⁷ Essa boa aceitação traduz-se não só na prestação de homenagens, mas também na atribuição de cargos de confiança, como, por exemplo, a presidência da Associação de Escritores da RDA, lugar que ocupou durante vinte e seis anos (1952-1978). Anna Seghers tornou-se, assim, um dos mais proeminentes vultos da cultura da RDA, estando o seu nome indissociavelmente ligado à própria criação do país. Como uma das figuras mais prestigiadas desse Estado comunista, Anna Seghers empreende diversas viagens à União Soviética, ao Brasil e à China, bem como a várias capitais europeias, a fim de participar em congressos e eventos de natureza diversa, em que preconiza a missão social da escrita e defende a manutenção da paz como um imperativo universal (cf. Hilzinger, 2000: 64).

Apesar de o contexto político e artístico da RDA se revelar bastante favorável ao desenvolvimento da sua actividade literária (ou precisamente por isso), Anna Seghers terá tido alguma dificuldade em harmonizar a confortável posição social e o seu prestígio com uma atitude crítica em relação aos aspectos mais negativos do sistema.²⁶⁸ Essa posição de compromisso traduz-se, na óptica de alguns teóricos, numa menor contundência dos textos produzidos durante esse período, bem como no pouco arrojo formal. Efectivamente, as obras mais consideradas da autora remontam à fase anterior ao seu regresso à Alemanha. Ainda assim, é assinalável o número de textos entretanto vindos a lume,

-Revolucionários (*Bund proletarisch-revolutionäre Schriftsteller*) (cf. Emmerich, 1996: 70ss; Hilzinger, 2000: 64; Peña, 2004: 64-65; Barner, 2006: 118ss).

²⁶⁷ O reconhecimento do seu mérito literário e cívico traduz-se, aliás, na atribuição de prémios e títulos diversos. É distinguida várias vezes (em 1951, 1959 e 1971) com o galardão nacional da RDA (*Nationalpreis der DDR*). Em 1959 recebe o grau de Doutor *honoris causa* pela Universidade de Jena e em 1975 o título de cidadã honorária de Berlim Leste. Em 1981, quase no final da vida, título idêntico é-lhe conferido pelo município de Mainz.

²⁶⁸ Embora Anna Seghers, à semelhança de tantos outros intelectuais de Leste, tivesse durante o seu percurso de luta política entendido o estalinismo como sinónimo de combate ao fascismo, certo é que subjaz a ambos uma dimensão anti-semita, não aceite por alguns núcleos de militantes de esquerda. Os processos persecutórios movidos a supostos agentes americanos infiltrados, trotskistas e judeus, que marcaram o panorama político do Leste do após-guerra, não terminaram com a morte de Estaline, em Março de 1953, tendo-se estendido por toda essa década. Anna Seghers conhecia bem os contornos destes processos, tanto mais que muitos dos refugiados que partilharam com a autora essas vivências, como, por exemplo, Otto Katz e Lenka Reinerova, também eles exilados no México, foram vítimas das perseguições estalinistas. O silêncio ou a tibieza de Anna Seghers em relação a estas questões não se teria propriamente ficado a dever ao desconhecimento das situações, mas sobretudo ao medo e ao facto de a falência do estalinismo a colocar perante um vazio conceptual de difícil gestão, uma vez que a sua mundividência assentava essencialmente nos dois modelos antagónicos de Hitler e Estaline (cf. Hilzinger, 2000: 67ss).

nomeadamente, as narrativas curtas, sendo esta, a forma literária em que mais se destacou. Para além dos contos, publica ainda os romances *Die Toten bleiben jung* (1949), *Die Entscheidung* (1959) e, mais tarde, *Das Vertrauen* (1968).

Anna Seghers viria a falecer a 1 de Junho de 1983 em Berlim Oriental.

1.3.2. O exílio enquanto percurso ideológico e artístico

O exílio representa na obra de Anna Seghers uma nova etapa num percurso artístico politicamente interventivo, que se começou a desenhar ainda na Alemanha dos anos 20. Embora o contexto sociopolítico da década de 30, com Hitler e Estaline, colocasse acrescidos desafios à arte e à literatura, a década anterior, marcada pela luta contra as marcas de uma sociedade burguesa, suscita em Anna Seghers a afirmação de uma escrita acutilante, consentânea com a atmosfera proletário-revolucionária da época. Se o seu estilo anuncia já nessa primeira fase temas e características estético-formais patentes na globalidade da obra, certo é que o período do exílio haveria de dar à autora a oportunidade de alargar os seus horizontes artísticos, traduzindo-se num enriquecimento e maturação dos seus recursos literários.²⁶⁹

De facto, apesar de todas as vicissitudes, o exílio revelou-se um período extremamente profícuo para Anna Seghers, permitindo-lhe o contacto com outras realidades artísticas e inspirando-lhe uma visão crítica de certos aspectos teórico-metodológicos da criação literária. São conhecidos os seus discursos e ensaios

²⁶⁹ Tal como refere Sabine Becker num artigo sobre a relação entre a literatura de exílio e a Modernidade, se a circunstância do exílio está indissociavelmente ligada à percepção e verbalização do “estranho”, entendido como confronto compulsivo com a alteridade, e à fragilizada concepção da identidade, não será de estranhar a propensão destas obras para o experimentalismo estético-formal, consonante com a percepção atomizada do sujeito e do real circundante. Faz por isso, segundo Sabine Becker, todo o sentido repensar a literatura produzida durante este período e passar a entendê-la não apenas na sua vertente documental ou biografista – perspectiva que contribui para minimizar a sua relevância do ponto de vista estético. A literatura do exílio, tida como conservadora ou mesmo avessa às tendências de vanguarda, constituiu, ao invés disso, um vector de inovação poetológica não negligenciável. Refira-se que Sabine Becker se debruça sobre a questão da Modernidade e dos escritores exilados com o intuito de pôr em causa a posição de críticos que consideram “retrógada” e “não moderna” a literatura produzida durante esse período, entendendo-a como um retrocesso relativamente às inovações estético-formais de décadas anteriores (cf. Becker; 2002: 37ss).

sobre a missão da arte e do escritor,²⁷⁰ bem como os debates em torno de algumas questões estético-formais. Exemplo disso mesmo é a correspondência que mantém em 1938 e 1939 com o teórico e pensador Georg Lukács, tido como ideólogo do Realismo Socialista, e que entroncaria o chamado “Debate sobre o Expressionismo” [*Expressionismusdebatte*]. Nessa troca mais ou menos acalorada de ideias são por demais evidentes as diferenças que dividem a escritora e o teórico húngaro no que toca à concepção ideológica e metodológica da literatura e da arte em geral. De forma muito sucinta podemos afirmar que, enquanto Anna Seghers faz a apologia do Moderno como expressão da aporia existencial que marca a época, rendendo-se ao experimentalismo literário e ao uso da montagem, Lukács entende serem essas manifestações artísticas resquícios do sistema capitalista, chegando mesmo a acusar o Expressionismo de abrir caminho ao nazismo.²⁷¹ Não será pois de estranhar que os autores criticados por este teórico (John dos Passos e Upton Sinclair) sejam precisamente as grandes referências literárias de Anna Seghers (cf. Barrento, 1978: 20; Hilzinger, 2000: 45).

Refira-se, no entanto, que por detrás das preferências mais ou menos personalizadas, se pode ler neste ponto um diferendo conceptual de base relativamente ao próprio processo de criação literária. Glosando Tolstoi, e partindo do pressuposto de que o processo criador compreende diferentes fases,²⁷² Anna Seghers valoriza a espontaneidade ou o imediatismo como momento impulsionador do próprio processo e considera que o carácter fragmentário da obra literária é expressão da descontinuidade do real. Lukács, por sua vez, entende que o contacto com o real, que motiva a obra literária, deve ser permeado pela razão e insurge-se contra as obras que apresentam a realidade como fragmento(s), não descobrindo

²⁷⁰ De entre os textos de Anna Seghers que abordam directamente esta temática destacam-se os ensaios «Volk und Schriftsteller» e «Aufgaben der Kunst», publicados na revista *Freies Deutschland* em Outubro de 1942 e Novembro de 1944, respectivamente.

²⁷¹ Esta “tese”, inicialmente defendida por Lukács num artigo intitulado «Grösse und Verfall des Expressionismus», publicado em 1934 na revista *Internationale Literatur*, de Moscovo, foi o rastilho de uma acesa polémica em torno da referida questão. A posição de Lukács será mais tarde corroborada por Alfred Kurella (cf. Barrento, 1978: 25-26).

²⁷² Anna Seghers utiliza na sua argumentação, e na questionação das posições defendidas por Lukács, as reflexões de Tolstoi sobre a forma como se desenrola o processo criador: «In seinem Tagebuch gibt Tolstoi an, daß dieser Schaffensprozeß gleichsam zweistufig ist. Auf der ersten Stufe nimmt der Künstler die Realität scheinbar unbewußt und unmittelbar auf, er nimmt sie ganz neu auf, als ob noch niemand vor ihm dasselbe gesehen hätte, das längst Bewußte wird wieder unbewußt; auf der zweiten Stufe aber handelt es sich darum, dieses Unbewußte wieder bewußt zu machen usw.» (Seghers, 1980a: 74).

neste(s) a sua essência e as suas leis. Para Lukács o realismo é um método que permite reflectir a realidade social como um todo, sendo o romance oitocentista, sublimemente representado na obra balzaquiana, a forma literária mais conseguida por excelência.

Os argumentos de Anna Seghers devem ser entendidos como reacção à padronização da criação artística e à subjugação do talento ao método, tal como se pode ler na carta que envia a Lukács em Fevereiro de 1939:

Vielleicht liegt das Versehen in unserm Fall darin, daß die Methode zum Maßstab gemacht wurde. So konnte die Fiktion entstehen, daß die Methode an und für sich schon zu etwas führen könnte. Ich habe diese Täuschung auch nicht durch die andre ersetzen wollen, es könnte durch Unmittelbarkeit allein alles erreicht werden. (Seghers, 1980b: 84).

Ainda que questione a eleição do método como a forma única de representação daquilo que nos rodeia e bitola para aferição da qualidade literária, Anna Seghers não faz a apologia inconsequente de uma abordagem imediatista da realidade. Tal como refere László Illés, na sua apreciação deste diferendo entre a escritora e o teorizador, não se trata da valorização de uma impulsividade gratuita, uma vez que a apreensão do real tem, regra geral, como fundo um qualquer propósito solidário ou uma causa altruísta como seja a luta contra forças negativas, que, no contexto coevo, seriam as hostes nazis (cf. Illés, 2001: 108). Isto mesmo se pode ler mais adiante na carta acima citada:

Unser Hauptfeind ist der Faschismus. Wir bekämpfen ihn mit allen physischen und intellektuellen Kräften. Er ist unser Feind, wie der Feudalismus Lessings Feind war. Wie Lessing die höfisch-feudalistische Kunst bekämpft hat, so bekämpfen wir den Niederschlag des Faschismus in der Kunst. (Seghers, 1980b: 86).

Ao mesmo tempo que se demarca de algumas das linhas basilares da estética lukacsiana e do Realismo Socialista, Anna Seghers continua a defender o conceito da escrita e do escritor interventivos, definindo como prioridade ideológica a luta contra o fascismo.

Já longe da Europa, Anna Seghers procura, no entanto, manter-se a par da vida cultural e política do Velho Continente, prosseguindo no exílio as actividades até aí desenvolvidas.²⁷³ Apesar de o México ter sido, em certa medida, uma opção forçada, não deixam de ser positivas as impressões iniciais de Anna Seghers, em relação a este país de acolhimento. Recém-chegada à capital dá conta em carta enviada a Franz C. Weiskopf, datada de 17 de Julho de 1941, de que o clima e o colorido da paisagem lhe irão, por certo, proporcionar um bom ambiente de trabalho e de que, de alguma forma, se sente em “família”, referindo-se ao grupo de comunistas alemães, austríacos e checos reunidos em torno do projecto *Freies Deutschland* e, mais tarde, do *Heinrich-Heine-Klub*. Estas afirmações serão já o prenúncio da atitude distanciada que Anna Seghers viria a adoptar em relação à realidade do México. Demasiadamente embrenhada no combate ao nacional-socialismo, Anna Seghers integra a elite intelectual que no exílio pugna pela libertação da Alemanha do jugo nazi,²⁷⁴ mantendo-se, até certo ponto, alheada do quotidiano das gentes mexicanas.

Refira-se que, do ponto de vista político e ideológico, o México reunia todas as condições para o desenvolvimento de actividades de resistência anti-fascista,²⁷⁵ constituindo, por isso, a par da capital moscovita, um epicentro da

²⁷³ No discurso proferido em 1946, antes de deixar definitivamente o México, e em jeito de balanço das actividades desenvolvidas no *Heinrich-Heine-Klub*, Anna Seghers refere precisamente a importância dos debates aí levados a cabo: «Es gab bei uns brennende Diskussionen über “Tendenzkunst” und “reine Kunst”. Sie werden nicht mit dem Heine-Klub verstummt, solange Heine zu Wort kommt.» (Seghers, 1980b: 205).

²⁷⁴ A intelectualidade alemã exilada no México procura demarcar-se da Alemanha nazi, tentando angariar no espaço latino-americano apoiantes para a sua causa. Este combate ideológico reveste-se, no entanto, de outros contornos existenciais e psicológicos relacionados com a necessidade de redefinir a identidade individual e colectiva. À semelhança do que acontece com a esmagadora maioria dos refugiados, a era nacional-socialista significa a completa negação da Alemanha social e política, a par da afirmação da pertença à “outra Alemanha”, também ela vítima dos tempos: «Es ging dieser kommunistischen Exilgruppe um die Unterstützung der mexikanischen Öffentlichkeit für ihre politischen Ziele, insbesondere für den Anspruch, als Fürsprecher des “anderen Deutschland”, d.h. aller Anti-Hitler-Gegner, aufzutreten und ein breites, antifaschistisches Bündnis auf dem lateinamerikanischen Kontinent zustande zu bringen.» (Gutzmann, 1994: 161).

²⁷⁵ Irene Lorisika, na apreciação que faz do México enquanto país de exílio, refere as extraordinárias condições oferecidas aos refugiados alemães para desenvolverem a partir do exterior actividades de oposição ao regime: «In Mexiko haben Anna Seghers, Alexander Abusch, Ludwig Renn, Gustav Regler, Otto Rühler [...] und viele andere prominente Persönlichkeiten den Nationalsozialismus überlebt, sie haben ihn mit den Exilzeitschriften “Alemania Libre” und “Demokratische Post” und durch die Veröffentlichungen des Verlages “El Libro Libre” von hier aus bekämpft.» (Lorisika, 1994: 69). Lorisika distingue ainda entre a elite intelectual, que encara o exílio como um compasso de espera até ao momento do regresso para pôr em prática os projectos políticos, e a massa de refugiados anónimos, que consideram a hipótese de se radicarem no México e de aí começarem uma nova vida (cf. Lorisika, 1994: 75).

ideologia marxista. A adopção de medidas especiais de acolhimento a refugiados e perseguidos políticos fez com que confluíssem no México inúmeros artistas e intelectuais de esquerda, para quem este espaço representava a materialização das utopias sociais.²⁷⁶

Para além desta envolvente particularmente favorável, Anna Seghers tem também o privilégio de privar com importantes vultos da intelectualidade mexicana. Durante a sua estada na capital é visita regular da casa do então embaixador do Chile no México, o poeta Pablo Neruda, onde conhece artistas de renome ligados à arte mural como David Siqueiros, Xavier Guerrero e Diego Rivera. O contacto com este tipo de manifestação artística, e com o conceito que lhe subjaz, revelar-se-ia extremamente enriquecedor. Anna Seghers reflecte sobre esta questão no ensaio intitulado «Die gemalte Zeit», publicado em 1947, na revista *Athena*. Rendida à vivacidade cromática, à espontaneidade e ao imediatismo da arte mural, Anna Seghers vê nesta a expressão democrática da cultura, por excelência, uma vez que, segundo a autora, esta constitui uma arte não

²⁷⁶ Efectivamente, à altura, o México exercia um inquestionável fascínio sobre a intelectualidade europeia de esquerda pelo facto de o percurso histórico desta jovem nação constituir a materialização do seu ideário político-social: «México war für den westlichen Betrachter in mehrfacher Hinsicht faszinierend: Die mexikanische Revolution – die erste im neuen Jahrhundert und die erste in einer ehemaligen europäischen Kolonie – übte eine große Anziehungskraft auf die internationale Linke aus, die dort eine mögliche Verwirklichung ihrer gesellschaftlichen und antiimperialistischen Utopien sah. Die Künstler und Intellektuellen mit primitivistischen Neigungen hatten die indigenen Kulturen für sich entdeckt und suchten dort Inspiration und einen Ausweg aus der Sinnkrise der Moderne.» (Lürbke, 2000: 44).

Para além da História do país, marcada pela luta independentista, do ponto de vista político o México constituía igualmente um Estado modelar, em virtude das inúmeras reformas de inspiração marxista levadas a cabo durante a presidência de Lázaro Cárdenas (1933-1940) ao nível da agricultura e da distribuição das terras, dos regimes laborais, dos direitos dos trabalhadores e da educação. No que diz respeito a este último aspecto, foram aprovados pacotes legislativos com vista à laicização do ensino, à implementação da escolaridade obrigatória e à criação de institutos de apoio à investigação, alguns dos quais exclusivamente dedicados à pesquisa antropológica. Remontam a esta época o nascimento de importantes museus arqueológicos e etnográficos com vista à recuperação e divulgação da História do povo mexicano. Todas estas medidas têm como pano de fundo a integração do “indígena” como elemento constitutivo da identidade cultural mexicana e a valorização da tradição e da História para a consolidação da identidade nacional (cf. Alvarez, 2000: 25ss).

Estas orientações ideológicas não tiveram apenas reflexo ao nível da política interna, mas também no plano internacional. Ao nível de política externa, o mandato de Cárdenas foi marcado por corajosas tomadas de posição que tornavam inequívoca a orientação ideológica do regime. Em 1935 o México aplica sanções à Itália em virtude da intervenção deste país na Abissínia. Em 1938 lavra um protesto contra a anexação da Áustria e no ano seguinte condena a agressão soviética à Finlândia. Ainda no mesmo ano é levada a cabo uma política de expropriação dos terrenos petrolíferos explorados por empresas estrangeiras, sobretudo inglesas e americanas. A partir de 1936, o México assume-se como principal fornecedor de armamento à facção republicana da Guerra Civil Espanhola, dando, mais tarde, guarida a milhares de intervenientes neste conflito. Num contexto mais alargado, o país acolhe sindicalistas, anarquistas, socialistas, militantes de esquerda ou mesmo reputadas figuras da política mundial como Regler ou Trotzki (cf. Pakta, 2002: 214-215).

elitista, dirigida às massas, sendo o próprio suporte material (muros e paredes) a marca da sua inspiração popular e a garantia de um acesso generalizado à cultura. Para além disso, a ausência de mediação, resultante da relação directa que se estabelece entre o objecto e o destinatário, faz com que o muralismo suplante outras formas de arte, como a literatura, por exemplo, na preservação da autenticidade e da espontaneidade que presidem ao acto criador:²⁷⁷

[...] diese Fresken sagen so viel über und für das mexikanische Volk wie hierzuland alle Bücher. Hier geht ein Flugblatt von Hand zu Hand; die Menschen drängen sich vor einem Plakat; sie stecken die Köpfe über einer Zeitung zusammen, oder sie streiten über ein Buch. Dort gehen sie von der Straße in den Innenhof eines Amtsgebäudes und betrachten die Wandbilder, die ihre großen Maler auf die Mauern gemalt haben. [...] Der größte Teil des mexikanischen Volkes war zur Zeit der Entstehung der Fresken analphabetisch. [...] Das bedeutet aber durchaus nicht, daß sein Unvermögen, ein Buch zu verstehen oder eine Zeitung, es von der Kultur abgesperrt hat. Seine tiefe künstlerische Begabung, sein Verständnis für Formen und Farben, sein ungebrochener Instinkt, die Inhalte dieses Lebens in Formen auszudrücken, die nicht zu Buchstaben gefrorene Gedanken sind, seine Menschenkenntnis, die aus sichtbaren Gesten, Formen und Farbtönen auf das innerste Innere schließt, wird einem fast schmerzhaft deutlich, wenn man wieder in die "Alte Welt" versetzt wird, wo all das mehr oder weniger in den einzelnen Menschen erloschen oder mit dem Alphabet vertauscht zu sein scheint. (Seghers, 1980d: 214-215).

Também a inspiração temática e os motivos iconográficos da arte mural são consonantes com a natureza da escrita segheriana, uma vez que as cenas inspiradas na riqueza etnográfica e folclórica do México, bem como os quadros evocativos de episódios da História da jovem nação parecem evidenciar o propósito didáctico (e fundador) de elucidar sobre a identidade colectiva. Também a valorização de certos atributos dos povos autóctones, radicados no estereótipo da figura do

²⁷⁷ É precisamente este aspecto que irá mais tarde inspirar as críticas de Anna Seghers ao Realismo Socialista, apadrinhado pelo próprio aparelho de Estado da RDA. A estreita relação que se estabelece entre o regime e a arte prevê, precisamente, a implementação de mecanismos que regulamentam todo o circuito literário, desde a determinação dos temas a abordar, à instância da recepção (a crítica), passando pelos circuitos de distribuição. Esta concepção da literatura, enquanto sustentáculo do próprio Estado, e consequentemente sob a sua alçada, vai obviamente gerar algum desconforto entre a geração de escritores do exílio, com outras vivências culturais e com um entendimento diferente dos processos de criação artística (cf. Hilzinger, 2000: 70ss).

“indígena”, como, por exemplo, a nobreza e intrepidez de carácter, associadas ao feito da libertação do domínio colonizador, ilustram a crença da autora no colectivo e na dignidade da revolta tematizada, por exemplo, no ciclo de narrativas curtas *Karibische Geschichten* (1962) (cf. Hilzinger, 2000: 153ss). Tal como refere Kurt Batt, num comentário ao ensaio acima citado, e a propósito da realidade mexicana, o apreço de Anna Seghers pela arte mural reside no facto de esta constituir, para a autora, a união perfeita da consciência da História e da tradição com o espírito da revolução socialista, plasmada num tempo sem tempo como só a “arte pura” o consegue fazer (cf. Batt, 1973: 176).

Cabe ainda referir que o México suscitou em Anna Seghers ao longo da vida sentimentos diversos. A gratidão pelo bom acolhimento durante os anos de exílio (1940-1947) não consegue, de forma alguma, apagar na autora a amargura da lembrança de acontecimentos pouco felizes que ocorreram durante esse período, como, por exemplo, o acidente de viação que sofreu em Junho de 1943, a morte da mãe e o bombardeamento da cidade de Mainz. Não se estranha, por isso, que as imagens do México reflectam essa ambivalência de emoções.

Independentemente destes aspectos, alguns críticos limitam-se a ver nestas flutuações imagológicas o reflexo da agenda política de Anna Seghers. Tal como foi referido, a atitude distanciada da escritora enquanto vive no México, o pouco interesse pela realidade das gentes locais e mesmo as referências pouco lisonjeiras à indolência e ao conformismo dos mexicanos, em ensaios e entrevistas, reportam-se a um período em que o combate ao nazismo constituía uma prioridade absoluta. Estas representações disfóricas dão, mais tarde, lugar a uma valorização da cultura e da História latino-americanas, que, segundo Josefina Sandoval, deve ser encarada como uma crítica, mais ou menos directa, à realidade política e social da RDA (cf. Sandoval, 2001: 141).²⁷⁸

Não pondo em causa estas afirmações, não se podem de forma alguma ignorar os contornos psicológicos das delongas na tematização de situações e

²⁷⁸ A percepção eufórica da realidade latino-americana configura aquilo a que Jean-Marc Moura, baseado nas reflexões de Karl Mannheim e Paul Ricœur, convencionou chamar uma representação utópica da alteridade. Segundo o autor, a utopia tem uma função subversiva, na medida que põe em causa a realidade social, apresentando modelos de uma sociedade alternativa. A ideologia, ao invés disso, procura manter a ordem estabelecida e preservar o colectivo social, tendo, por isso, uma função integrativa (cf. Ricœur, 1987: 373ss; Moura, 1998: 48ss).

assuntos particularmente delicados, como foi, neste caso concreto, a experiência do exílio para a autora. Recordo a este propósito as palavras de Anna Lürbke:

Sie [Anna Seghers] glaubte sich lange Zeit nicht in der Lage, über Mexiko schreiben zu können, erst aus der zeitlichen und räumlichen Distanz schien ihr eine literarische Verarbeitung ihrer Mexikoerfahrung möglich. Aus dem “Wartesaal” Mexiko wurde ein nostalgischer Fluchtpunkt, der eine Gegenwelt zum DDR-Alltag darstellte. (Lürbke, 2000: 153-154).

A abordagem relativamente tardia na obra de Anna Seghers de temas inspirados na realidade do exílio prender-se-á, por certo, com a necessidade de um distanciamento no tempo e no espaço em relação às experiências aí vividas. Para além disso, este desfasamento temático-espacial (exilada no México escreve sobre a Alemanha nazi e de regresso à RDA reflecte sobre o país de acolhimento)²⁷⁹ é, em certa medida, consonante com o seu papel de mediadora cultural – preocupação que evidencia não só em actos, mas também em palavras. Recorde-se o seu discurso de despedida no *Heinrich-Heine-Klub* por ocasião do regresso à Alemanha:

Wir hatten von Goethe gelernt: Gebt mir ein Brett und ich mache daraus eine deutsche Bühne. Wir haben Büchner gehört und Brecht und Bruckner und Becher und Kisch, wir haben zeitgenössische Dichter und Musiker unseren Freunden in Mexico vorgestellt. (Seghers, 1980c: 207).

Ainda que os eventos organizados pela associação pudessem ter o propósito de reunir os refugiados alemães ou de língua alemã em torno de referências culturais comuns, o facto de se tratar de iniciativas abertas às comunidades locais atesta o espírito de partilha e de divulgação cultural que lhes subjaz.

²⁷⁹ Depois de regressar à RDA Anna Seghers aborda na sua obra ficcional e ensaística questões relacionadas com a América Latina. A narrativa curta *Crisanta. Mexikanische Novelle* (1950/1951) e os contos *Die Hochzeit von Haiti* e *Wiedereinführung der Sklaverei auf Guadeloupe* (1949), que se inserem no ciclo *Karibische Geschichten*, glosam temas inspirados na realidade mexicana, sendo os dois últimos sobre a emancipação escravagista (cf. Gutzmann, 1994: 157). Para além disso, Anna Seghers organiza exposições e divulga os trabalhos de alguns dos mais representativos nomes da literatura sul-americana, como, por exemplo, Pablo Neruda e Jorge Amado, tendo sido a grande responsável pela publicação destes autores na RDA (cf. Gutzmann, 1994: 157).

Para além da actividade assinalável que desenvolve no âmbito do *Heinrich-Heine-Klub*, Anna Seghers apercebe-se da importância do transvase cultural em sentido inverso, entendendo como missão da intelectualidade exilada levar a América Latina à consciência da Europa.

2. «Der Ausflug der toten Mädchen» – um olhar no exílio sobre a Alemanha

2.1. Considerações gerais

«Der Ausflug der toten Mädchen»,²⁸⁰ considerada a obra mais assumidamente autobiográfica de Anna Seghers,²⁸¹ foi escrita entre 1943 e 1944, período em que a autora se encontrava ainda exilada no México. O facto de ter aí sofrido um grave acidente,²⁸² a par das notícias, que entretanto lhe chegaram, da destruição da cidade natal de Mainz e da morte da mãe concorreram para um

²⁸⁰ Utilizo para citar a obra «Der Ausflug der toten Mädchen» a edição que consta na bibliografia e que será referida pela sigla ATM, seguida do número da página.

²⁸¹ Verifica-se em «Der Ausflug der toten Mädchen» uma projecção de natureza autobiográfica, invulgar na obra segheriana, visível não apenas na coincidência entre os nomes da autora e da protagonista, mas também nas múltiplas semelhanças entre os eventos narrados e episódios da vida de Anna Seghers (cf. Zimmermann, 1969: 330; Grenville, 1998: 117 ss). Estes dados situam a narrativa no chamado «espaço autobiográfico», tal como Lejeune o define (cf. Lejeune, 1975: 41-43), ou seja, para além da autobiografia em sentido estrito, segundo a concepção estruturalista de Lejeune, assente num pacto entre autor e leitor, que fixa na recepção referencial do texto a identidade entre autor, narrador e personagem do texto (cf. Lejeune, 1975: 26ss), o «espaço autobiográfico» compreende outros contributos de natureza ficcional como o romance autobiográfico, por exemplo, baseados nas vivências do escritor. Refira-se, no entanto, que são muitos os estudiosos que questionam os conceitos de realidade e ficção, a relação entre autor e narrador e mesmo o lugar que o autor ocupa no texto. Defende-se que, mesmo nas autobiografias, se verifica um apagamento da identidade do Eu na escrita em prol da criação poética do Eu – um esforço de que resulta mais uma auto-encenação ou autoficção do que uma autobiografia (cf. Holdenried, 1991: 174ss).

²⁸² Em Junho de 1943 Anna Seghers sofre um acidente de viação que a deixa em coma durante várias semanas e lhe causa, posteriormente, perturbações da visão e falhas de memória. A narrativa «Der Ausflug der toten Mädchen» começara a ser escrita na Primavera desse mesmo ano (embora na correspondência entre a autora e Wieland Herzfelde, datada de Outubro de 1942, surjam já alusões à obra em causa) e viria a ser retomada alguns meses depois, em Novembro, a conselho dos médicos. A escrita é-lhe sugerida como terapia para a recuperação de lesões do nervo óptico e da amnésia que lhe afecta sobretudo os estratos mais recuados da memória. Anna Seghers conclui a narrativa nos inícios de 1944 e no mesmo ano surge a versão espanhola «La Excursión de las Muchachas Muertas», inserida nos *Cuadernos Americanos* (nº 6, 227-256). O texto alemão viria a ser publicado em 1946, juntamente com outros contos da autora, na editora Aurora, de Nova Iorque. O facto de existirem algumas discrepâncias entre os textos das edições espanhola, de 1944, e alemã, de 1946 (a versão canonizada da narrativa), levamos a suspeitar que a autora teria redigido uma primeira versão, que serviu de base à tradução espanhola, versão esta que teria sido trabalhada com vista à publicação alemã (cf. Pohle, 1992a: 45; Sandoval, 2001: 135ss; Schulte, 2002: 104-105).

estado de vulnerabilidade emocional que não poderia deixar de se reflectir na escrita. As sensações de diminuição física e fragilidade psicológica, próprias da convalescença, bem como o revés da perda de um ente querido abalaram profundamente os esteios anímicos da autora e desencadearam um processo de revisão identitária. Para além destes aspectos, a própria contingência do exílio é por si só propensa à eclosão de crises existenciais e à questionação da identidade individual e colectiva.²⁸³ Não se estranha portanto que «Der Ausflug der toten Mädchen», obra vinda a lume na sequência destes eventos, traduza, na sua autenticidade poética, esse doloroso processo de reestruturação do Eu:

Auffällig ist insbesondere die Tatsache, daß die Novelle relativ unverhüllt autobiographische Erfahrungen thematisiert, denn dies ist außergewöhnlich im Werk von Anna Seghers. [...] Die Ursache für das Durchbrechen dieser Distanz ist in der Entstehungssituation der Novelle zu suchen, in dem Schock, den Anna Seghers erlitten hatte, in der umfassenden Identitätskrise, in die sie geraten war. (Hilzinger, 1996: 31).

Ainda que imprescindíveis para uma abordagem mais adequada da narrativa, estes dados, que remetem para a autoficção, não devem, no entanto, condicionar a leitura da obra, cuja amplitude semiointerpretativa é incontestavelmente mais vasta.

Em termos gerais, podemos afirmar que se trata, no fundo, de uma evocação na primeira pessoa (com todas as implicações semânticas dessa opção narrativa) de uma excursão escolar realizada na Alemanha num tempo anterior à Primeira Guerra Mundial. No início deparamo-nos com a protagonista, que saberemos mais tarde estar exilada no México na sequência de perseguições nazis, a passear nas imediações da pousada em que se encontra hospedada. O cansaço físico, aliado ao calor que abrasa a planície, induz na personagem uma espécie de alheamento alucinatório, que a leva a recordar vários acontecimentos da sua vida na Alemanha. No cerne desta revisitação do passado estão as memórias do dia em que

²⁸³ Wulf Köpke, a propósito da síndrome da experiência do exílio, refere o seguinte: «Das Exil bereichert sich in der Fremde nicht durch die Begegnung mit dem Neuen, sondern durch die Einkehr in sich. [...] Wenn aber nach einem exilspezifischen Merkmal gesucht wird, hier ist es: die beharrliche Behauptung und Potenzierung der eigenen Identität durch Abschließung vor dem Neuen und Fremden.» (Köpke, 1991: 42-43).

a protagonista participa num passeio escolar. A lembrança dos rostos de professores e alunos é, no entanto, já marcada pela evocação dos seus destinos trágicos. A obra termina com o despertar para a realidade do presente, não sem que um pensamento lhe continue a ocorrer com particular insistência: o de que, em tempos, fora incumbida pela jovem professora judia que acompanhou o passeio de fazer uma composição sobre o esse dia.

A tarefa escolar constitui o metapretexto da obra, com um significado que extravasa o plano da diegese. A escrita tem, neste caso, a função redentora para o eu narrador (e através deste para a instância autoral) de resgatar o tempo e de reestruturar a própria identidade (cf. Hilzinger, 2000: 122).²⁸⁴ Radica, no entanto, precisamente neste ponto a chave para uma leitura mais alargada da narrativa de Anna Seghers, pois, a redacção não é apenas uma obrigação escolar ou o registo de impressões pessoais, mas sim um imperativo ético e político de fazer a crónica de memórias colectivas. Estas premissas apontam no sentido de uma dupla dimensão semiointerpretativa de «Der Ausflug der toten Mädchen», pois, a narrativa pode ser entendida como a verbalização de um processo de reestruturação identitária, com toda a carga intimista e subjectiva que tal implica, ao mesmo tempo que constitui uma reflexão sobre o colectivo que é a pátria. A história da protagonista funde-se com a História da nação alemã, sendo a consciência de pertença a essa entidade gregária inerente à própria concepção do Eu. Esta leitura de «Der Ausflug der toten Mädchen», generalizadamente considerada como a obra mais atípica da autora pelo seu forte pendor existencial e psicologista, é consentânea com a concepção do indivíduo enquanto membro de um todo e imbuído de um papel social. Apesar de constituir uma excepção no conjunto da obra segheriana, marcada pela reserva em relação à revelação de aspectos autobiográficos e pelos

²⁸⁴ Na obra *Theorie des Erzählens*, Franz K. Stanzel faz a distinção entre as motivações estético-literárias das narrativas verbalizadas na terceira pessoa e as questões existenciais que subjazem às narrativas na primeira pessoa, sendo nestes casos quase indiscernível a fusão entre as experiências vivencial e criadora: «[...] die Motivation zum Erzählen [ist] letztlich existentiell bedingt, denn in einer Ich-Erzählung bildet der Erzählvorgang immer mit Erlebnis und Erfahrung des Ich einen Zusammenhang, eine eigentliche Einheit, bzw. ist der Leser dazu verhalten, in seinem Vorstellungsbild diese existentielle Einheit von Erleben und Erzählen zu konkretisieren. Mit anderen Worten, die Vollendung des Lebens eines Ich-Erzählers wird erst mit der Vollendung des Erzählaktes erreicht.» (Stanzel, 1985: 128). Neste tipo de situações narrativas, *quasi-autobiográficas*, a selecção, organização e estruturação dos acontecimentos diegéticos inserem-se num exercício de revisão da identidade, de que faz parte o próprio acto da escrita: «In der quasi-autobiographischen Ich-Erzählung wird auch der Erzählvorgang selbst ein wesentlicher Teil der Geschichte [...]» (Stanzel, 1985: 272).

pruridos no uso da primeira pessoa, «Der Ausflug der toten Mädchen» é, assim, consonante com as posições ideológicas de Anna Seghers e dos círculos políticos em que sempre se movimentou (cf. Grenville, 1998: 120ss).

2.2. A estrutura narrativa

A obra «Der Ausflug der toten Mädchen» é constituída por dois planos diegéticos: a moldura narrativa, que corresponde ao exílio no México, num período ulterior à eclosão da Segunda Guerra Mundial, e o núcleo central da acção, ou seja, a evocação do passeio escolar na Alemanha, num cenário anterior à Grande Guerra (cf. Zimmermann, 1969: 329-330). Refira-se que o retorno, no final da obra, ao espaço mexicano não obedece apenas a um imperativo estrutural de desenhar um desfecho em moldes paralelos ao início do texto. Esta espécie de arredondamento da estrutura diegética encerra um padrão de acréscimo informativo, recorrente ao longo da narrativa, que faz com que o retomar das personagens e das suas histórias seja sempre a uma nova luz e com um olhar mais esclarecido.

Note-se que a circularidade compositiva está, aliás, semanticamente plasmada no título. Assim, a referência ao passeio escolar, o acontecimento central da diegese, é já perturbada pelo conhecimento do destino das raparigas. O carácter fechado da obra reside precisamente na confirmação da morte de cada uma das participantes no passeio, vítimas da Grande Guerra, do regime nazi, dos bombardeamentos dos Aliados ou de um qualquer outro infortúnio. Refira-se, no entanto, que é esta atitude analéptica, subjacente à estrutura fechada, que comporta os ingredientes que nos permitem igualmente entender a obra como uma composição aberta.²⁸⁵ A constatação do fim trágico de cada uma das histórias reforça na protagonista a consciência do seu estatuto de única sobrevivente de uma geração dizimada, trazendo-lhe à memória a incumbência escolar de escrever sobre

²⁸⁵ Tal como refere Hans Mayer, «Der Ausflug der toten Mädchen» patenteia uma estrutura simultaneamente fechada, na esteira da crónica, e aberta, uma vez que é um manifesto de intenções em relação ao futuro. Com base precisamente nesta ambiguidade estrutural, o autor considera que se trata de uma narrativa que se situa, do ponto de vista épico, numa espécie de «terra de ninguém», visto que, se, por um lado, o seu carácter fechado, que advém da narração da morte das raparigas, a aproxima das *Erinnerungs-Novelle* de Theodor Storm, por outro, toda a tessitura narrativa aponta para um plano além da finitude dos destinos individuais (cf. Mayer, 1962: 89-92).

o passeio. Esta tarefa suplanta o interesse (relativo) das histórias individuais. O acto da escrita ganha uma projecção que ultrapassa a finitude de cada um dos destinos narrados. Ao carácter retrospectivo das memórias sobrepõe-se o carácter prospectivo da escrita, na medida em que esta aponta para um projecto político que urge desenvolver. Na “síntese” (provisória) de toda uma vida, e sublinho o termo entre aspas, é a escrita (a redacção escolar ou a obra literária), entendida como um acto que remete para o futuro, que confere significado à existência da protagonista, e, *mutatis mutandis*, da própria autora. Nesta medida, e apesar do tom elegíaco que percorre todo o texto, subjaz à obra de Anna Seghers uma nota de esperança e um apelo à acção que sabemos coincidente com a vontade política da autora de construir uma nação nova.²⁸⁶

Chamo de novo a atenção para o título «Der Ausflug der toten Mädchen», uma vez que, para além dos elementos temático-estruturais aí anunciados, este denuncia ainda uma das principais características da narrativa: o seu carácter fragmentário. Assim, a inserção abrupta e desconcertante de prolepses, que são uma constante ao longo da obra, encontra-se já aqui ilustrada, uma vez que a simples adição do adjetivo «tot» antecipa o destino das raparigas do passeio.²⁸⁷

A justaposição de quadros e lampejos de cenas referentes a diferentes planos espaciotemporais ilustra um entendimento da literatura avesso aos pressupostos da estética luckacsiana, que defende o uso de modelos narrativos passíveis de transmitir a realidade como um todo coerente. O carácter elástico e aparentemente desconexo da escrita segheriana, e desta obra em particular, faz eco

²⁸⁶ À altura da elaboração da narrativa (1943-1944), os exércitos hitlerianos haviam sofrido pesados reveses em várias frentes de batalha, nomeadamente, na frente soviética – facto que deu sem dúvida algum alento às comunidades de refugiados e as fez sonhar com o regresso à pátria. Sabendo-se que Anna Seghers se mantinha a par dos desenvolvimentos do xadrez político, não será de descartar a hipótese de a obra «Der Ausflug der toten Mädchen» ter sido redigida sob os auspícios dessas notícias. Para além disso, esta nota de optimismo é consonante com a própria atitude ideológica da autora e com a convicção marxista de que as forças que pugnam por uma ordem justa acabarão por ter se impor (cf. Grenville, 1998: 123-124).

²⁸⁷ Hélène Roussel e Klaus Schulte são autores de um artigo sobre a tradução francesa da narrativa «Der Ausflug der toten Mädchen», intitulado «Exil, Textverfahren und Übersetzungsstrategie. “Der Ausflug der toten Mädchen” von Anna Seghers im Prisma verschiedener Übertragungen, vornehmlich ins Französische» (2007), em que comentam o facto de os títulos, quer da tradução francesa, «L’excursion des jeunes filles qui ne sont plus» (que mereceu a desaprovação da própria autora), quer da tradução inglesa, «The School Excursion», coarctarem a riqueza semântica e desfazerem a provocação do original: o anúncio da capacidade da arte para plasmar as situações e perpetuar o tempo (cf. Roussel, 2007: 97).

de um sentimento epocal de crise do sujeito. A literatura surge assim, tal como é defendido pela autora, como reflexo do tempo a que pertence.²⁸⁸

A expressão literária fragmentária não constitui apenas a verbalização de um sentimento mais ou menos geracional de desagregação do indivíduo, sendo também a forma encontrada pela autora para expressar a sua crise pessoal, indissociável da permanência num país e num contexto cultural que lhe são estranhos:

[...] in der Erzählung «Der Ausflug der toten Mädchen», [...], findet das Erlebnis der Fremde seinen Niederschlag [...]. Die existentielle Verunsicherung, die das überseeische Exil für so manchen Flüchtling aus Europa ausgelöst haben mag, wird hier zum Thema. Darüber hinaus findet die Schwierigkeit des Schreibens über die Fremde in diesem Text beredten Ausdruck. Der Bruch mit traditionellen Erzählstrukturen sowie die Suche nach neuen Bildern und Formen verweisen auf das Bemühen, das fremde Land in seinem Anderssein zu erfassen. (Gutzmann, 1994: 165).

Para além destes aspectos, cabe referir que o carácter fragmentário de «Der Ausflug der toten Mädchen» e, mais concretamente, a justaposição de quadros em que reina uma espécie de harmonia primordial a outros que ilustram o seu contrário obedecem a uma estruturação em que apenas nos é dado vislumbrar o “antes” e o “depois”, poupando o leitor ao conhecimento dos mecanismos que semearam o caos. A narrativa centra-se, assim, na apresentação das situações e não das suas causas mais ou menos directas (cf. Grossmann, 1962: 129). O facto de não se discorrer sobre o nacional-socialismo e a forma como este se foi insidiosamente infiltrando na sociedade alemã vai ao encontro de um sentimento generalizado de perplexidade e de incapacidade de explicar este episódio da História. Robert Cohen refere, a propósito da narrativa em causa, que prevalece a sensação de que este período representa uma espécie de «buraco negro» que tragou o Velho Continente, sabendo-se os efeitos, mas desconhecendo-se o seu funcionamento (cf. Cohen, 1987: 192).

²⁸⁸ Ofelia Martí Peña, num artigo em que se debruça sobre a narrativa curta alemã do após-guerra, faz referência ao facto de o carácter fragmentário deste tipo de escrita, na esteira de tendências literárias que se haviam já afirmado em ruptura com a tradição realista, serem a natural expressão de um tempo impossível de apreender em modelos canónicos ou padronizados (cf. Peña, 2004: 78).

É precisamente a ausência de referências às razões que levaram à divisão daquele grupo de jovens em indivíduos pró e anti-nazis que faz com que a narrativa represente, para alguns críticos, um contra-modelo da novela goethiana, marcada pela centralidade diegética de um acontecimento «singular» e «inaudito», que neste caso concreto seria a implantação do nacional-socialismo (cf. Cohen, 1987: 190-192).

A falta de explicitação daquilo que efectivamente se passou na Alemanha hitleriana, longe de tranquilizar o leitor, contribui para potenciar os seus receios e angústias. Ainda assim, descobre-se no lastro de pessimismo que percorre a escrita segheriana, e esta obra em particular, um «porém» que confere um significado outro ao texto, podendo ler-se aí uma nota de esperança num futuro melhor.²⁸⁹ A própria estrutura dialéctica que subjaz à narrativa, ou seja, a apresentação da harmonia e do seu contrário, aponta no sentido da superação do momento presente. A convicção da vitória sobre o nacional-socialismo, que constitui o momento histórico seguinte, é inalienável da confiança na missão do escritor e no poder mobilizador da palavra.²⁹⁰ «Der Ausflug der toten Mädchen», mais do que explicar o fenómeno nazi, pretende acima de tudo dar conta da necessidade de combater o regime de Hitler e de reiterar a esperança na derrocada do sistema (cf. Cohen, 1987: 195-196).

²⁸⁹ Anthony Grenville refere que subjaz à narrativa «Der Ausflug der toten Mädchen» uma tensão entre um tom de pessimismo, atendendo ao carácter trágico do pano de fundo histórico, e de optimismo, dada a nota de esperança num futuro melhor, própria da interpretação marxista da História, que ressalta da leitura global do texto. Segundo este autor, a crítica tem centrado a atenção sobretudo neste segundo aspecto, escamoteando o facto de o Holocausto ter afectado (e destruído) a família de Anna Seghers – uma tragédia, na óptica deste crítico, demasiado avassaladora para ser entendida como lateral à escrita. Na opinião de Anthony Grenville, é a filiação marxista da autora que a inibe de dar maior expressão ao sofrimento causado pelo Holocausto, o que não impede que a sua evocação se adivinhe nas entrelinhas da narrativa (cf. Grenville, 1998: 122-123).

²⁹⁰ Gertraut Gutzmann considera «Der Ausflug der toten Mädchen» a obra em que é mais visível o papel de intervenção social da escritora, na medida em que se trata da verbalização literária de um projecto de reeducação do povo alemão, consonante, aliás, com os textos não ficcionais segherianos das décadas de 30 e 40, nos quais se pode ler a preocupação de Anna Seghers em relação à falta de capacidade crítica da juventude alemã e à sua permeabilidade à propaganda nazi. A história deste passeio de raparigas mortas e das suas tragédias está imbuída, na óptica desta estudiosa, de um forte propósito didáctico-pedagógico (cf. Gutzmann, 1982: 476-477). Note-se, no entanto, que esta interpretação da obra de Anna Seghers se enquadra no entendimento do autor como educador – uma visão que marcou a literatura da RDA (cf. Emmerich, 1996: 43ss).

2.3. A instância narrativa

Tal como foi referido, um dos aspectos marcantes da obra «Der Ausflug der toten Mädchen» é a sua estrutura de encaixe e a consequente justaposição de dois planos diegéticos com características narrativas diferentes. Assim, enquanto a moldura, ou seja, o nível intradieético, nos remete para o “aqui” e “agora” da paisagem mexicana, deixando adivinhar uma coincidência, espacial e cronológica, entre a primeira pessoa que narra e a que protagoniza a acção, a evocação da terra natal (o nível hipodieético) evidencia uma clara cisão entre essas duas entidades. A transição do espaço do México para o da paisagem alemã e, conseqüentemente, o resvalar do plano presente para o pretérito das memórias, traduz-se num distanciamento inevitável entre o eu narrador e o eu vivencial, proporcional ao lapso de tempo que medeia entre as histórias das duas entidades.²⁹¹ Este aspecto reflecte-se, como é óbvio, na superioridade cognitiva, emocional e informativa da primeira sobre estoura, baseada no conhecimento ulterior dos destinos das várias personagens (as histórias individuais), dos contextos (a História colectiva) assim como da própria natureza humana. São deste modo frequentes os passos que constituem intrusões narrativas ou aditamentos informativos que conferem uma outra dimensão aos pormenores narrados. Cito, a título de exemplo, um excerto referente a uma das primeiras imagens que ocorrem à protagonista no momento em que recorda o dia do passeio:

²⁹¹ Franz K. Stanzel, na obra anteriormente citada, faz referência à existência nas narrativas quasi-autobiográficas de uma cisão entre o Eu que narra [das erzählende Ich] e o Eu que vive a história [das erlebende Ich], sendo a referida cisão ditada pela distância espaciotemporal e psicológica que os separa. As relações entre estas duas entidades podem variar entre a sintonia ou afinidade quase total, quando a distância narrativa que as separa é mínima, e situações de diferendo irremediável, sobretudo quando o eu narrador não se revê em atitudes e comportamentos passados: «Die Erzähldistanz [zwischen erzählendem und erlebendem Ich] ist auch einer der wichtigsten Ansatzpunkte für die Interpretation des quasi-autobiographischen Ich-Romans. Die Vielfalt ihrer Gestaltungen reicht von Identifikation bis zu völliger Entfremdung zwischen erzählendem und erlebendem Ich. Der ältere quasi-autobiographische Ich-Roman endet häufig mit einer totalen Wandlung der moralischen Persönlichkeit der Ich-Figur, dort dominiert daher die Entfremdung, die Abkehr vom früheren Ich [...]. Je kürzer die Erzähldistanz, je näher das erzählende Ich dem erlebenden Ich steht, desto enger ist der Wissens- und Wahrnehmungshorizont des erlebenden Ich und desto geringer ist die Wirkung der Erinnerung als Katalysator, der die Erlebnissubstanz zu klären imstande ist.» (Stanzel, 1985: 272-273).

Auf jedem Ende der Schaukel ritt ein Mädchen, meine zwei besten Schulfreundinnen. Leni stemmte sich kräftig mit ihren großen Füßen ab, die in eckigen Knopfschuhen steckten. Mir fiel ein, daß sie immer die Schuhe eines älteren Bruders erbte. Der Bruder war freilich schon im Herbst 1914 im ersten Weltkrieg gefallen. (ATM: 10).

O passo transcrito ilustra a natureza das intervenções do eu narrador e o efeito causado pela adução de informações posteriores ao plano dos acontecimentos narrados. Os comentários prolépticos quebram a toada encantatória que, regra geral, subjaz aos relatos da infância não só pela forma abrupta como irrompem da narrativa, mas sobretudo pela tragicidade dos conteúdos (cf. Grossmann, 1962: 128).

Os relatos na primeira pessoa, marcados por uma cisão, mais ou menos pronunciada, entre a entidade que narra e a que vive a acção, representam a opção consonante com obras literárias *quasi autobiográficas*, motivadas por questões existenciais. Esta modalidade discursiva não se reflecte apenas no plano da frase, nomeadamente, no uso da primeira pessoa, mas na própria concepção da entidade narrativa enquanto instância dotada de identidade e volume, que Stanzel designa «eu com corpo» (*Ich mit Leib*) (cf. Stanzel, 1985: 127ss).

No caso da obra em análise, a materialidade do sujeito, ou seja, a sua existência como entidade corpórea, converte-se num elemento estruturante da narrativa, uma vez que a percepção do espaço é condicionada pelo esgotamento físico do eu vivencial. A apreensão da realidade circundante é sobretudo visual e marcada por instantes de desfocagem óptica que anunciam, e propiciam, a evocação de imagens referentes ao passado.²⁹²

O eu vivencial que surge na moldura narrativa é sobretudo uma entidade fisicamente debilitada, cuja identidade precisa desconhecemos, mas em quem

²⁹² Tal como refere Fritz Pohle, trata-se de um aproveitamento literário de um fenómeno fisiológico: as graves lesões a nível óptico que afectaram Anna Seghers. A mimetização da falta de acuidade visual efectivamente experienciada pela autora funciona como estratégia narrativa para assinalar as mudanças de tempo e de espaço, bem como a inserção de momentos diegéticos surreais. Numa obra em que a percepção do espaço é fortemente visual, as névoas e o pó, por vezes confundidos com o cansaço da personagem, constituem elementos de perturbação óptica, à semelhança do que se passa com as objectivas dos aparelhos fotográficos e com os processos de focagem de planos: «Seine [des Nebels] Funktion ist der eines Objektivs vergleichbar, das den Wechsel der Orte und Zeiten durch die Bewegungen zwischen Schärfe und Unschärfe und zwischen Totale und Detail erlaubt.» (Pohle, 1992a: 45).

sabemos alguém deslocado do seu contexto e oriundo da Europa. A transição desse enquadramento inicial para o nível hipodiegético, ou seja, o resvalar para o passado, fornece-nos mais dados sobre esse Eu. A personagem ganha um nome, Netty (coincidente com o da autora), um tique infantil (de levar as mãos às tranças) e todos os papéis que assumiu ao longo da vida:

»Netty!« Mit diesem Name hatte mich seit der Schulzeit niemand mehr gerufen. Ich hatte gelernt, auf alle die guten und bösen Namen zu hören, mit denen mich Freunde und Feinde zu rufen pflegten, die Namen, die man mir in vielen Jahren in Straßen, Versammlungen, Festen, nächtlichen Zimmern, Polizeiverhören, Büchertiteln, Zeitungsberichten, Protokollen und Pässen beigelegt hatte. (ATM: 9-10).

Com a evocação de todos os nomes, com as implicações identitárias do próprio acto denominativo, a personagem passa em revista o seu percurso biográfico ligado à literatura e à intervenção política, com inequívocas semelhanças com o da própria autora, reconstituindo, deste modo, as múltiplas facetas constitutivas do seu Eu. O eu vivencial ganha, assim, contornos identitários e um perfil. Tem agora um nome e um rosto mais definido, assumindo-se como personagem da excursão escolar. Embora integre o xadrez das figuras do passeio, o lugar que ocupa parece, no entanto, ser periférico ao acontecer. Esta limita-se, a esmagadora maioria das vezes, a observar o que se passa à sua volta. Numa espécie de registo fílmico, o eu vivencial fixa os rostos e capta os gestos, tentando guardar para a posteridade as impressões do momento. A consciência da necessidade de registar, tão exaustivamente quanto possível, a preciosidade do instante é visível no passo em que se faz alusão à forma como observa a jovem professora judia:

Mich selbst durchfuhr plötzlich, da ich dicht neben ihr saß, wie ein schweres Versäumnis in meinem Gedächtnis, als ob ich die höhere Pflicht hätte, mir auch die winzigsten Einzelheiten für immer zu merken, daß das Haar von Fräulein Sichel keineswegs von jeher schneeweiß war, wie ich es in Erinnerung hatte, sondern in der Zeit unseres Schulausfluges duftig braun, bis auf ein paar weiße Strähnen an ihren Schläfen. Es waren ihrer jetzt noch so wenig weiße, daß man sie zählen konnte, doch mich bestürzten sie, als sei ich zum erstenmal heute und hier auf eine Spur des Alters gestoßen (ATM: 16, sublinhados meus).

O trecho transcrito é exemplificativo daquilo que Walter Grossmann considera o ponto forte da narrativa, *i.e.*, captar as imagens com o conhecimento da sua história posterior. Trata-se, ainda segundo o autor, de momentos de simbiose poética dos tempos passado e futuro (cf. Grossmann, 1962: 128). A alusão ao cabelo branco de Fräulein Sichel (um motivo, aliás, associado ao longo da obra às várias personagens mortas nos campos de concentração, cf. Grenville, 1998: 125ss) confere à figura uma outra dimensão temporal.

A atitude de Netty, mais observadora do que interventiva, se, por um lado, reflecte a sua natureza introvertida, por outro, não deixa de ser consonante com o estatuto testemunhal da personagem e com a tarefa de escrita que mais tarde a professora lhe viria a atribuir.²⁹³ Essa posição, até certo ponto lateral à euforia do passeio, parece, no entanto, ser sintomática de um sentimento de exclusão que deixa a protagonista à margem dos acontecimentos, sendo efectivamente raros os passos em que neles toma parte.

De um modo geral, podemos afirmar que se sente uma certa ambivalência na relação entre o eu vivencial e o eu narrador do plano hipodiegético, dado que, a materialidade inerente ao estatuto de personagem parece revelar-se pouco consentânea com uma espécie de invisível ubiquidade, ou «ausência de corpo», que caracteriza o eu narrador periférico, a quem cabe observar e testemunhar os eventos daquele dia de passeio.

Face ao que foi exposto, gostaria de referir que o estatuto de “eleição” que paira sobre o eu vivencial lhe dita um afastamento irremediável em relação às outras personagens não só pelo facto de ter a seu cargo o relato desse dia, mas, sobretudo, pelos contornos dramáticos de que a tarefa se reveste *a posteriori*, visto tratar-se do testemunho da única sobrevivente desse passeio de raparigas mortas.

²⁹³ O facto de ter sido a professora judia, Frau Sichel, quem convida a aluna a escrever sobre o passeio é entendido por alguns críticos como uma homenagem aos escritores de ascendência judaica e como reconhecimento do seu lugar central na literatura alemã (cf. Pohle, 1992a: 47) ou mesmo como um tributo às vítimas do Holocausto, visto ter sido esse o destino da personagem da narrativa (cf. Grenville, 1998: 124ss).

2.4. Considerações sobre o tempo

Em termos gerais podemos referir que o traço estruturante de «Der Ausflug der toten Mädchen» é precisamente a circularidade narrativa, visível não só na arquitectura da obra, mas também na mútua implicação semântica dos dois planos diegéticos. Assim, se, por um lado, as circunstâncias do exílio desencadeiam na protagonista a evocação de recordações, por outro, será esse exercício retrospectivo que explica a sua situação de refugiada no México, ou seja, é a reorganização das memórias que dá sentido ao seu inesperado enquadramento na realidade mexicana. Na moldura narrativa, que tem como pano de fundo o México, é possível distinguir, na opinião de alguns críticos, dois planos temporais, sendo o primeiro relativo à história recente da protagonista, mais concretamente à fuga da Alemanha, ao exílio e ao processo de convalescença, e o segundo ao seu passeio pela planície desértica (cf. Bensen, 1998: 56-57).

Para além destes aspectos, a moldura constitui, em termos operativos, uma espécie de preparação (e mesmo de explicação) para a complexidade estrutural e para a natureza (aparentemente) caótica dos conteúdos veiculados no plano hipodiegético:

Mehr als eine bloße Rahmenhandlung, erweist es sich gerade aufgrund seiner annähernd phantastischen Züge als erzählerische Voraussetzung für die zwischen Traum, Halluzination, Erinnerung und Reflexion oszillierende Vision der Ausflugsklasse und ihres Schicksals. (Pohle, 1992a: 43-44).

Embora possamos distinguir, *grosso modo*, na narrativa uma dualidade espaciotemporal – presente no México *versus* passado na Alemanha – correspondente aos níveis diegéticos referidos, o carácter introspectivo e psicologista do texto, que constitui a verbalização literária de um processo mental, não pode deixar de se traduzir numa complexidade formal, que passa, como é evidente, pela gestão da diegese e pela sua estruturação cronológica. Podemos desta forma distinguir dentro do plano pretérito vários estratos temporais balizados

por acontecimentos que funcionam como marcos cronológicos.²⁹⁴ Refiro-me ao passeio escolar e às duas guerras mundiais – eventos que, para além de permitirem uma melhor concepção diacrónica dos acontecimentos, deixam perceber um duplo enquadramento ou dimensão dos sucessos narrados, enquanto histórias privadas inseridas na História colectiva. Assim, para além do dia do passeio, evento cuja centralidade diegética é claramente assumida no título, podemos destacar as décadas posteriores, marcadas pela ocorrência da Primeira e Segunda Guerras Mundiais. É efectivamente entre estes estratos temporais que oscila a narração hipodiegética da obra de Anna Seghers, estratégia de que resulta uma inconstância sequencial consentânea com o fluir aleatório das recordações. Tomemos a título de exemplo o passo referente à descrição física de Leni:

Ihr [Lenis] Gesicht war glatt und blank wie ein frischer Apfel, und nicht der geringste Rest war darin, nicht die geringste Narbe von den Schlägen, die ihr die Gestapo bei der Verhaftung versetzt hatte, als sie sich weigerte, über ihren Mann auszusagen. (ATM: 10-11).

Atente-se no facto de o carácter abrupto da interferência do narrador constituir uma espécie de rasgão na malha harmoniosa de memórias da infância, trazendo à consciência a violência das tragédias que cada figura haveria de protagonizar. É precisamente neste ponto que, na opinião de alguns críticos, radica o carácter didáctico das intervenções do narrador (cf. Gutzmann, 1982: 479).

Quanto à articulação entre planos temporais, refira-se que o momento da transição é, regra geral, assinalado gramaticalmente no texto. Assim, para além dos

²⁹⁴ E. Bense e K. Schulte, no artigo dedicado ao estudo comparativo de «Der Ausflug der toten Mädchen» e das respectivas traduções inglesa e francesa, destacam quatro planos temporais. O primeiro refere-se ao passeio escolar e localiza-se na Alemanha do Reno pouco antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial. Segue-se o período que medeia entre esse primeiro plano e 1943, data em que a narradora se encontra exilada no México, e que se desenrola em várias cidades alemãs, nas frentes de batalha ou nos campos de concentração na Polónia. O terceiro momento reporta-se ao exílio da narradora e tem como cenário o México, mais concretamente, o rancho e a paisagem circundante. Na óptica destes estudiosos, é ainda possível detectar um quarto nível temporal, contíguo a esse terceiro, mas que se refere ao momento da criação literária propriamente dita (cf. Bensen, 1998: 56). Embora não possa deixar de sublinhar a relevância deste estudo, penso que a dissecação da narrativa segheriana em planos temporais tendencialmente estanques e a análise minudente da utilização dos tempos verbais passíveis de os assinalar se traduzem em alguma esterilidade interpretativa, uma vez que, mais do que uma utilização muito rígida de códigos verbais, a narrativa assenta, acima de tudo, num sistema de sinalização deíctica espaciotemporal, aliás, como é também defendido por E. Bense e K. Schulte, que, na sua volatilidade, vai guiando o leitor pelo fluir das memórias narradas.

tempos verbais da moldura narrativa, marcada pelo uso do indicativo, presente e pretérito (sempre que surgem referências à história recente da narradora), dominam o texto segheriano o pretérito (Imperfekt), utilizado no relato do passeio, e o futuro do pretérito, que sinaliza as várias prolepses internas, ou seja, a antecipação de informações posteriores, referentes, quer à Primeira, quer à Segunda Guerra Mundial. Apesar de este constituir, *grosso modo*, o padrão temporal da narrativa, não se pode estabelecer uma correspondência absoluta entre os tempos verbais e os diferentes níveis mencionados (cf. Bensen, 1998: 62). Este sistema de organização cronológica é complementado por uma *deixis* espaciotemporal e por alusões históricas que ajudam a estruturar sequencialmente a narrativa, como acontece no exemplo acima citado.

Independentemente destas considerações sobre as estratégias utilizadas para transmitir os tempos da narração, gostaria de referir que «Der Ausflug der toten Mädchen» constitui uma longa analepse na qual se incrustam as várias unidades hipodieéticas que são as histórias das personagens. A rememoração dos acontecimentos é dominada por uma espécie de movimento pendular, um ondular de pensamentos que vai percorrendo os vários estratos temporais. Este jogo de anacronias surge, em termos do padrão temporal da narrativa, o efeito de um «zigzague»²⁹⁵ que se intensifica até resvalar novamente para o presente. À semelhança do que acontece no início da narrativa, em que a hostilidade do meio se torna de tal forma insuportável que impele a protagonista para o universo das recordações, também aqui a violência das imagens e a indizível dor que estas lhe provocam aceleram a recuperação da consciência e o regresso ao presente no México. Saliente-se que esse desfiar de memórias culmina precisamente com a lembrança da chegada a casa e a imagem da mãe à sua espera ao cimo das escadas, a que se segue a transformação do corrimão numa paliçada de cactos que assinala o retorno ao espaço sentido como desterro (ATM: 37). Este pormenor é, na minha interpretação, metafórico da forma como a protagonista concebe o exílio. Tal como sucede com o corrimão, uma estrutura de apoio que se transforma num elemento

²⁹⁵ A este propósito, e atendendo à plasticidade da imagem, faço uso da expressão utilizada por Jochen Vogt, no estudo que dedica a *Zwei Denkmäler* de Anna Seghers, onde enuncia algumas aspectos, nomeadamente em relação ao tratamento do tempo, que se aplicam igualmente a «Der Ausflug der toten Mädchen» (cf. Vogt, 1997: 125).

hostil, também o exílio, por definição um espaço de abrigo, parece esconder perigos insuspeitados. Disto mesmo nos dá conta o eu narrador na parte inicial da obra:

Um Rettung genannt zu werden, dafür war die Zuflucht in diesem Land zu fragwürdig und zu ungewiß. Ich hatte Monate Krankheit gerade hinter mir, die mich hier erreicht hatte, obwohl mir die mannigfachen Gefahren des Krieges nichts hatten anhaben können. Wie es bisweilen zu gehen pflegt, die Rettungsversuche der Freunde hatten die offensichtlichen Unglücke von mir gebannt und versteckte Unglücke beschworen. (ATM: 7-8).

Trata-se de um dos passos mais marcadamente autobiográficos da narrativa, com claras alusões a aspectos da vida pessoal da escritora como sejam a fuga da Alemanha, o exílio e o acidente sofrido no México.²⁹⁶ Independentemente do decalque entre os planos real e ficcional, note-se que este passo marca, no fundo, o lastro anímico de toda a obra e a forma como estes dados determinam a própria percepção do espaço circundante e das personagens que o povoam.

2.4. Considerações sobre o espaço

2.4.1. O espaço do México

A questão do tempo é inalienável da do espaço, sobretudo quando se verifica, tal como na obra em causa, uma fusão cronotópica com profundas implicações semântico-interpretativas.

A aridez da paisagem mexicana materializa uma espécie de estagnação cronológica, ou um tempo de espera, consonante com a situação do exílio. Wulf

²⁹⁶ Note-se o facto de o acidente de Anna Seghers ter ocorrido em circunstâncias pouco claras, não sendo de descartar a hipótese de atentado, sobretudo quando se sabe da existência de núcleos organizados pró-nazis e de grupos estalinistas a actuarem no México. A tese de atentado ganha particular consistência se considerarmos que impendiam sobre a escritora suspeitas de que se tratava de uma agente comunista infiltrada. Até hoje desconhece-se a identidade do condutor do veículo e a forma como ocorreu o atropelamento (cf. Batt, 1973: 179).

Köpke refere este aspecto no artigo intitulado «Das Wartesaal-Leben»,²⁹⁷ em que reflecte sobre a síndrome de quem compulsivamente se viu afastado do país:

Die Grundsituation des Exils ist nicht die Freiheit des Wanderns, nicht das existentielle Unterwegs, wenn es auch so erscheint, sondern das Warte- und Vorzimmer, die Lagerbaracke, das Gefängnis, das Warten auf den Zeitpunkt, der vielleicht nie kommt. (Köpke, 1991: 36).

O momento aguardado, e que eventualmente nunca chegará, é, sem dúvida, o do regresso. Este passo resume, em última análise, a essência da situação narrativa de «Der Ausflug der toten Mädchen»: o viver na ânsia do regresso. Disso mesmo nos dá conta o eu narrador, quando, na parte inicial da obra, se refere ao gosto com que outrora empreendera viagens e ao facto de, no momento, apenas se conseguir entusiasmar com a perspectiva de voltar à Alemanha:

Die Lust auf absonderliche, ausschweifende Unternehmungen, die mich früher einmal beunruhigt hatte, war längst gestillt, bis zum Überdruß. Es gab nur noch eine einzige Unternehmung, die mich anspornen konnte: die Heimfahrt. (ATM: 8).

A narrativa é, aliás, pródiga em pormenores que atestam a relevância semântica do acto de esperar. As várias referências ao cansaço físico da personagem (ATM: 8, 9), que facilmente identificamos como projecções de um estado de desgaste anímico, bem como a alusão ao banco em que esta se senta a aguardar o amainar da canícula (ATM: 8), remetem para a situação de espera que o exílio representa para a maioria dos refugiados. (É curioso notar que o facto de o banco constituir o ponto geográfico mais ocidental em que a protagonista alguma vez esteve não deixa de ser simbólico do próprio desterro).²⁹⁸

²⁹⁷ «Wartesaal» designa a situação dos que no exílio encaram esse período como um compasso de espera e vivem na expectativa do regresso. Foram vários os refugiados alemães que utilizaram esta expressão para verbalizar o sentimento de vidas em suspenso. Thomas Mann usa o termo em cartas que dirigiu a Bruno Walter. Também Lion Feuchtwanger dá como título «Wartesaal-Trilogie» à tríade de romances *Erfolg*, *Geschwister Oppermann* e *Exil*. *Sala de Espera* é igualmente o título que Max Aub atribui a um dos seus romances escrito no México (cf. Lürbke, 2000: 153-154).

²⁹⁸ O artigo «Anna Seghers's Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* – eine surrealistische Komposition aus Traum und Wirklichkeit» (1995) refere precisamente este passo como uma alusão

Também os cactos, convertidos em paliçada que cerca a aldeia, e o acto de espreitar o horizonte pelos interstícios dessa vedação se tornam metáforas do isolamento e encarceramento da personagem – metáfora esta completa pela figura do taberneiro-carcereiro,²⁹⁹ a olhar de soslaio a insólita visitante (ATM:7).

A paisagem circundante caracteriza-se pelo vazio e pela desolação. O rancho que se avista ao longe parece constituir o único ponto de interesse das imediações, evocando na protagonista resquícios de uma espécie de curiosidade turística, nas circunstâncias, mais auto-infligida (pela obrigação de conhecer o lugar novo) do que genuinamente sentida (ATM: 8). A iteração de certos pormenores reveste-se, assim, de um significado especial. As referências ao branco, ao calor e ao pó constituem linhas isotópicas, que concorrem para dar a imagem da aridez do espaço – propenso a estados alucinatórios. A luz e o sol adquirem uma carga semântica disfórica, dando a noção da violência silenciosa que, ainda que de forma velada, domina a paisagem – uma evocação de desterro final e de morte. O cão que jaz no chão coberto de pó materializa precisamente a morbidez da atmosfera (ATM: 9).

A ambiência desértica, propícia a delírios, vai despoletar uma confusão de percepções que conduz a uma alienação do contexto presente. O estado de fadiga física funde-se e confunde-se com as próprias condições atmosféricas (não se sabe ao certo se se trata de névoas ou cansaço, de calor ou de febrículas) –³⁰⁰ num processo que escapa à compreensão do próprio narrador:

Das Rancho lag, wie die Berge selbst, in flimmerigem Dunst, von dem ich nicht wußte, ob er aus Sonnenstaub bestand oder aus eigener Müdigkeit, die alles vernebelte, so daß die Nähe entwich und die Ferne sich klärte wie eine Fata Morgana. (ATM: 8).

inequívoca ao Hades, uma vez que o «ponto mais ocidental da terra» era tido na antiguidade como a localização do reino dos mortos (cf. Trapp, 1995: 68).

²⁹⁹ Também Karl Hotz, responsável pela obra didáctica *Anna Seghers – Der Ausflug der toten Mädchen*, faz referência à intertextualidade desta narrativa com *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, comparando a parte inicial do texto de Anna Seghers com a descida ao Inferno e a figura do taberneiro com a de Cérbero (cf. Hotz, 2000: 40).

³⁰⁰ Tal como foi referido, o acidente de Anna Seghers provocou-lhe graves ferimentos cranianos que lhe afectaram o nervo óptico e causaram distúrbios amnésicos – um quadro psicossomático que esteve, por certo, na base das descrições de estados de semiconsciência e de confusão perceptiva estruturantes da própria narrativa (cf. Hilzinger, 1996: 32).

Este passo marca o início do avolumar de um estado de semiconsciência, que se traduz na indefinição de planos espaciais (exterior e interior) e temporais (presente e passado), que leva a protagonista a revisitar o passado (cf. Zimmermann, 1969: 330).

O vazio cronológico do presente é invadido pelas memórias de tempos idos. O espaço exterior funde-se com a paisagem interior da personagem.³⁰¹ O espaço físico ganha, pois, uma dimensão psicológica. Tal como refere Sonja Hilzinger, a premência das imagens interiores está na base de uma espécie de ilusão óptica que desloca para o espaço do exílio lampejos de episódios vividos na Alemanha:

Die Präsenz der inneren Bilder ist so gewaltig, dass sie gleichsam in der äußeren Realität Gestalt annehmen: die Erzählerin sieht sich selbst mit ihren Freundinnen Leni und Marianne auf der Schaukel [...]. (Hilzinger, 2000: 119).

O muro branco converte-se em tela na qual se projectam as recordações ou se plasman cenas do passado, à semelhança do que sucede com a arte mural (cf. Gutzmann, 1994: 174). Numa transmutação mirífica, o rancho mexicano adquire os contornos do espaço renano. O branco torna-se verde e o ermo pulula agora com vida – num contraste absoluto entre os cenários da Alemanha natal e a paisagem do exílio.

2.4.2. A Alemanha renana

A Alemanha do Reno é descrita em moldes eufóricos, como um espaço bonançoso e cheio de vida. As alusões às encostas verdejantes, aos cursos de água, ao perfume das flores e à alegria das crianças constituem linhas isotópicas fundamentais na criação da imagem de uma Alemanha bucólica. As referências à chegada dos barcos, às classes liceais de rapazes e de raparigas, ao momento em que estas tomam café nos terraços da estalagem, ao aroma da bebida e dos bolos

³⁰¹ No artigo acima citado, Wulf Köpke refere a propensão introspectiva que caracteriza os refugiados em espera nos países de exílio. Este estado de espírito marca muitas das obras produzidas neste período, sendo visível em certos passos uma interiorização do espaço circundante: «In dieser Isolierung bleibt die Zeit stehen, und der Raum wird zum Innenraum.» (Köpke, 1991: 42).

caseiros que se funde com as fragrâncias da natureza, à própria disposição das mesas com as toalhas de xadrez e as chávenas *Zwiebelmuster*, concorrem para completar o idílio. Trata-se de uma imagem, sem dúvida, paradigmática da “Heimat” alemã.

Um traço marcante da narrativa é a descrição das personagens em moldes que deixam intuir uma profunda sintonia com os cenários naturais, sendo recorrente o uso de imagens e metáforas inspiradas na botânica ou no reino animal para caracterizar as figuras. Frau Mees, por exemplo, é comparada a uma pata pela sua forma de andar desengonçada e bamboleante (ATM: 13) e Gerda, sempre de passo estugado, a um cavalo a galope (ATM: 18). O rosto redondo de Leni é descrito como fazendo lembrar o formato e a frescura de uma maçã (ATM: 11, 22). Também as referências ao grupo de raparigas remetem muitas vezes para colectivos da natureza, *e.g.*, cardumes, bandos, enxames ou mesmo ramos de flores (ATM: 14, 24, 26, 31). Estas estratégias utilizadas na descrição das personagens contribuem para reforçar a imagem de uma fusão primordial com o espaço circundante (cf. Schlossbauer, 1994: 585). Este aspecto torna-se particularmente visível nos passos em que a paisagem humanizada, as casas, aldeias e campos, se reflecte na água (ATM: 30) – um prolongamento imagético que faz da superfície aquática um espaço de síntese da paisagem natural e humana.

Esta vertente da imagem da Alemanha é permeada de motivos românticos, visíveis não só na descrição de quadros idílicos e nas alusões a névoas ou cursos de água, mas também (e sobretudo) na forma como a protagonista observa a beleza que a rodeia e na comoção que sente nesses momentos:

Bei dem bloßen Anblick des weichen, hügeligen Landes gedieh die Lebensfreude und Heiterkeit statt der Schwermut aus dem Blut selbst, wie ein bestimmtes Korn aus einer bestimmten Luft und Erde. (ATM: 14).

Verifica-se neste excerto uma espécie de união telúrica do sujeito com a paisagem, que funciona como espaço de projecção identitária. Para além disso, tal como refere Simonetta Sanna, precisamente a propósito deste trecho, trata-se de um passo em que, sem pretensões doutrinárias, se verbaliza o conceito segheriano

de pátria, alicerçado no apego incondicional à terra natal.³⁰² Assim, a paisagem alemã não surge na narrativa apenas como cenário em que se desenrola a acção, mas sim como um espaço ao qual as personagens pertencem e onde se sentem integradas. A descrição idílica das próprias ligações humanas – *e.g.* as relações de verdadeira amizade, representadas nas figuras de Leni e Marianne, ou de amor autêntico, simbolizado no par amoroso Otto e Marianne, – apontam nesse sentido (cf. Schlossbauer, 1994: 588).

O recurso a elementos excessivamente idealizados, ou mesmo inspirados nos contos infantis,³⁰³ cria no leitor uma espécie de efeito de estranhamento que, de alguma forma, o distancia dos sucessos narrados. A marca do fantástico é claramente assumida no texto, nas comparações dos alunos a gnomos e sílfides (ATM: 26) ou da jovem Sophie à figura da Branca de Neve (ATM: 28). Também o regresso de barco evoca no eu narrador velhos relatos de viagens fantásticas e as habitações que se avistam ao longo do trajecto lembram-lhe histórias com casas de bruxas. Tal como defende Frank Schlossbauer no artigo intitulado «Schreiben als Erinnern, Sehen als Schauen», trata-se de uma linha isotópica muito consistente que confere ao universo narrado uma aura de irrealidade. Este não deve ser

³⁰² Simonetta Sanna estabelece o paralelismo entre o conceito de pátria defendido por Anna Seghers e o patriotismo nacional-socialista, sublinhando precisamente no texto segheriano que acima se transcreve o uso das palavras «Blut» e «Erde» – semas presentes no discurso nazi. Na óptica de Simonetta Sanna, a escritora consegue, em passos como este, explicar o conceito de pátria com mais eficácia do que nos textos não ficcionais em que denuncia a forma como o regime de Hitler o subverte (cf. Sanna, 1996: 188). Em «Anna Seghers' *Der Ausflug der toten Mädchen* als ein Beitrag der Literatur zur Neugestaltung Deutschlands», Gertraud Gutzmann reflecte sobre o carácter formativo da narrativa segheriana, defendendo que a escritora começa ainda no exílio um trabalho de desmistificação (de que este texto é um bom exemplo) de *topoi* do nacional-socialismo, *e.g.*, a pátria, o povo ou mesmo a figura da mulher. A abordagem destas questões expurgada do discurso propagandístico nacional-socialista constitui uma das premissas do processo de “reeducação” que urge levar a cabo na Alemanha do após-guerra. Trata-se da herança cultural que compete à geração no exílio preservar e trazer na bagagem de regresso à pátria (cf. Gutzmann, 1982: 478).

³⁰³ Andreas Lixl-Purcell, no prefácio à obra *Erinnerungen deutsch-jüdischer Frauen 1900-1990*, refere ser uma das características da escrita das mulheres exiladas a tendência para recorrer a traços românticos e de fantasia na reconstituição, mais ou menos ficcionada, das memórias de infância. As razões para tal prender-se-ão não só com o facto de a passagem do tempo ser, regra geral, propícia à depuração das memórias, mas também com uma necessidade, mais ou menos inelutável e subversiva, de contrapor a imagem de um tempo em que tudo se afigurava harmonioso à realidade do presente marcada pela barbárie: «Wie “nebelhafte Märchenbilder” tauchen die Erinnerungen aus der Kindheit auf und stehen im krassen Gegensatz zur schroffen Welt der Erwachsenen. [...] Anstatt die Gedanken an das erlittene Unrecht wachzurufen, verbinden viele Memoirenschreiber die scheinbar intakte Welt ihrer Kindheitserinnerungen mit dem Leben in der Gegenwart, um in der Montage der Bilder den Bruch in der Geschichte ihres Lebens anzudeuten.» (Lixl-Purcell, 1993: 8). Anna Seghers não constitui excepção relativamente a estas tendências. O facto de o espólio da sua biblioteca contar com um elevado número de volumes de literatura infantil, bem como de obras sobre religião e mitologia, vem confirmar a relevância destes núcleos temáticos na sua escrita (cf. Hilzinger, 2000: 17).

entendido numa dimensão factual, de histórias concretas, mas sim numa dimensão superior (ou primordial) de modelos e arquétipos que, ainda segundo F. Schlossbauer, difere das projecções utópicas:

Die zahlreichen verfremdenden Stilmittel, die das Beschriebene absichtsvoll irrealisieren, haben vorrangig die Funktion, diese zweite, höhere Wirklichkeitsdimension aufscheinen zu lassen. Das bedeutet keineswegs, daß die weltentrückten Bilder des Idyllischen das Utopische selbst bereits unmittelbar abbilden. Sie vermögen lediglich deiktisch auf es zu verweisen. (Schlossbauer, 1994: 588).

O universo diegético de «Der Ausflug der toten Mädchen» situa-se no plano das possibilidades. Não se confundindo com a utopia (mas remetendo para ela), os idílios narrados fornecem elementos para a criação de um projecto utópico. Ainda segundo o mesmo autor, e partindo do pressuposto de que subjaz à narrativa uma estrutura dual e dialéctica, a justaposição destes quadros idílicos a situações trágicas ou cenas de destruição constitui uma sequência antitética que transmite ao leitor a certeza da superação da crise presente e a garantia de um caminho futuro (cf. Schlossbauer, 1994: 586).

Gostaria de tecer algumas considerações sobre o motivo do barco, elemento com uma inesgotável carga simbólica, e que, neste caso concreto, assinala a transição do espaço da natureza (extraordinário a vários títulos) para o urbano (da rotina quotidiana).

A centralidade do passeio de barco é, aliás, verbalizada pelo eu narrador que o compara superlativamente, em significado e intensidade de emoções, com todas as outras viagens que empreendeu ao longo da vida. O facto de a aproximação ao ancoradouro, o embarque e todo o ritual da largada serem descritos de forma minuciosa comprova a importância do momento. O largar das amarras e o conseqüente afastamento da margem, o flutuar, a deslocação num suporte aquático e a circunscrição espacial são ingredientes que contribuem para conferir uma outra intensidade de significado aos eventos que aí têm lugar. O espaço do barco vai funcionar na narrativa de Anna Seghers como lugar de encenação de uma pátria arquetípica, ou seja, como a vivificação do ideal de um

colectivo onde todos os elementos, mais ou menos diferentes, e potencialmente antagónicos, se harmonizam numa unidade fundamental à proa da embarcação:

Marianne und Leni und ich, wir hatten alle drei unsere Arme ineinander verschränkt in einer Verbundenheit, die einfach zu der großen Verbundenheit alles Irdischen unter der Sonne gehörte. [...] Nie hat uns jemand, als noch Zeit dazu war, an diese gemeinsame Fahrt erinnert. Wie viele Aufsätze auch noch geschrieben wurden über die Heimat und die Geschichte der Heimat und die Liebe zur Heimat, nie wurden erwähnt, daß vornehmlich unser Schwarm aneinandergelehnter Mädchen, stromaufwärts im schrägen Nachmittagslicht, zur Heimat gehörte. (ATM: 30-31).

A imagem das alunas abraçadas junto à proa, num gesto que tem tanto de cumplicidade fraterna como subversiva, torna-se fulcral na obra. Irmanadas no verdadeiro conceito de pátria, esse grupo de raparigas personifica nos sentimentos e na atitude a resistência às intempéries que se adivinham. O passo que acima se transcreve é, por esta razão, possivelmente um dos mais politizados de toda a narrativa. O barco, heterotopia por excelência na acepção que Michel Foucault atribui a este termo,³⁰⁴ constitui um espaço diferente, um lugar fora de todos os outros lugares, reserva de imaginário, modelo de harmonia e solidariedade social.

Entendendo o barco como metáfora da própria pátria, podemos afirmar que a narrativa faz uso deste motivo com o propósito de defender um modelo estatal integrativo, que contemple as diferenças e pugne pela harmonização dos contrários.³⁰⁵ A rota traçada não ruma, no entanto, a um porto seguro, sendo o desembarque na cidade sinónimo do encontro com os cenários de destruição.

³⁰⁴ Michel Foucault, num estudo intitulado *Des espaces autres* (1967), reflecte sobre os conceitos de utopia e heterotopia, salientando que, enquanto no primeiro caso se trata de espaços de projecção do colectivo social (numa perspectiva de sublimação ou de subversão dos seus pressupostos essenciais) sem existência concreta (no sentido físico ou material do termo), no caso das heterotopias trata-se de espaços qualitativamente diferentes, redutos das culturas de onde emanam, dotados de uma concretização topográfica e localização específica (cf. Foucault, 1984: 46ss).

³⁰⁵ O barco constitui um dos motivos literários mais antigos, sendo inúmeras as obras em que figura como metáfora do próprio Estado. Este elemento simbólico fornece esquemas diegéticos antagónicos que correspondem a diferentes imagens do Estado: como uma unidade gregária pacífica ou em rebelião contra o poder instituído. Neste contexto, o espaço da embarcação poderá funcionar como o lugar onde se articulam esforços em prol de uma empresa comum ou como campo em que se digladiam poderes e onde a tripulação se amotina. Estão associados ao motivo do barco as viagens tranquilas ou alterosas, os naufrágios ou os desembarques em porto seguro – desfechos muito diversos, que evocam, por isso, sentimentos ambivalentes de esperança e medo, de audácia ou fraqueza. Não raro o barco simboliza, em

2.4.3. A Alemanha urbana

A evocação de memórias que constitui o cerne da narrativa de Anna Seghers estrutura-se em dois espaços diferentes: a Alemanha do Reno, onde decorre o passeio, e a Alemanha urbanizada, ou seja, a cidade aonde as alunas regressam no final desse dia.

Para além das características próprias dos dois tipos de cenário, note-se que, enquanto a paisagem renana surge na obra como um lugar encantado fixado num plano temporal em que prevalece ainda uma ordem primordial harmoniosa, a urbe figura como palco das catástrofes históricas que haveriam de se abater sobre a Alemanha. Assim, e entendendo o espaço como plano de projecção identitária da protagonista, a natureza corresponde a uma identidade primordial, inquestionável e telúrica, enquanto a cidade evoca nestes sentimentos ambivalentes, uma vez que a comoção suscitada pela familiaridade dos lugares se confunde com o medo em relação ao futuro.

A visualização da cidade não é meramente panorâmica, não se fixando nos seus *ex-libris*, pois, a contemplação de aspectos mais gerais, própria de quem se aproxima de um porto, dá lugar a uma observação mais minudente do espaço, à medida que a protagonista percorre o caminho até à casa materna. A reconstituição desse trajecto, a referências à rua, aos pormenores arquitectónicos e às pessoas que lhe são familiares, é, no fundo, expressão de uma vivência individual do espaço urbano.

Na medida em que a percepção desses cenários é perturbada por imagens de destruição causada pelas guerras, a história da protagonista funde-se com a da própria cidade. Por outras palavras, o processo de estruturação da identidade da protagonista, em que o espaço envolvente tem um papel determinante, é

termos diegéticos, um ponto de viragem no curso dos acontecimentos ou uma nova orientação para um grupo específico de personagens (cf. Daemmrich, 1995: 308ss).

indissociável da reflexão sobre a história do colectivo que povoa esses cenários.³⁰⁶ Na evocação da caminhada de regresso a casa, a visualização de imagens de escombros e morte intensifica a consciência de final de um tempo na história do aglomerado urbano e no percurso biográfico da protagonista, que sabemos marcado por perseguições políticas e vivido longe da pátria.

Em termos narrativos, o facto de o espaço da cidade ser evocativo de diferentes momentos pretéritos, de paz e de guerra, traduz-se na intensificação do cruzamento de planos temporais – uma estratégia literária já utilizada anteriormente. Imagens da costumeira rotina urbana anterior às guerras são interrompidas por visões apocalípticas de morte e destruição, referentes à Primeira e à Segunda Guerras Mundiais, numa justaposição imagética que faz das gentes com quem o eu vivencial se cruza portadores da tragédia anunciada:

Ich lief durch die Flachmarktstraße durch ein Gewimmel heimkehrender Menschen. Sie freuten sich, daß der Tag zu Ende war und eine geruhsame Nacht bevorstand. Wie ihre Häuser noch unversehrt waren von Geschossen, von der ersten großen Probe 1914 bis 1918 sowie von den jüngsten Haupttreffern, so waren auch ihre behaglichen, durch und durch vertrauten, mageren und dicklichen, schnurr- und vollbärtigen, warzigen und glatten Gesichter unversehrt von der Schuld ihrer Kinder und von dem Wissen dieser Schuld und Zusehen und Dulden dieser Schuld aus Feigheit vor der Macht des Staates. (ATM: 35).

Refira-se que a antecipação da desgraça que impende sobre as populações não suscita sentimentos de comiseração por parte do eu narrador, tão-pouco lhe turva a visão crítica em relação ao processo histórico e, mais concretamente, em relação ao consentimento social dos desaires da História. Este constitui, possivelmente, um dos passos na narrativa em que de forma mais directa se aborda a questão da “culpa colectiva” e se procura, sem explicações rebuscadas ou juízos precipitados (para isso seria ainda demasiado cedo ou já demasiado tarde), lançar

³⁰⁶ Tal como se pode ler na obra *Themen und Motive in der Literatur*, na entrada referente a «Stadt», o espaço urbano surge em inúmeras obras literárias como ponto de partida da reestruturação da identidade das personagens e, ao mesmo tempo, como componente inalienável a esse processo: «In zahlreichen Werken werden Städte zum Ausgangspunkt der Identitätssuche. Sie regen zur Reflexion über das Zeitgeschehen an. Die perspektivisch wiedergegebene Stadtwirklichkeit entspricht der schillernden Identität der Figuren.» (Daemmrich, 1995: 333).

alguma luz sobre o fenómeno da implantação do nacional-socialismo na sociedade alemã – um tema aliás grato à autora e que sustenta a sua consciência da necessidade de agir (cf. Cohen, 1987: 195-196).

O final do passeio e o reencontro com a cidade e as suas rotinas remete para um plano mais vasto, tornando-se metáfora do fim do exílio e da urgência de voltar à Alemanha. Tal como se pode ler logo no início da obra, regressar constitui a única aventura capaz de motivar a protagonista e de lhe dar algum alento (cf. *supra*, 207).

«Der Ausflug der toten Mädchen», entendida como um *requiem* também à cidade de Mainz, uma homenagem sentida na evocação nominal de cada uma das ruas – «Rheinstrasse», «Christhofstrasse», «Flachsmarktstrasse», «Bauhofstrasse» –, sugere a ânsia do regresso ao mesmo tempo que expressa a tristeza pelo facto de tal implicar o reencontro com um mundo que já não existe.

2.6. O universo das personagens de «Der Ausflug der toten Mädchen»

2.6.1. Considerações gerais sobre a sua semântica funcionalista

«Der Ausflug der toten Mädchen» conta-nos histórias de mulheres alemãs que viveram os flagelos das duas guerras mundiais e, por consequência, dos homens que com elas se cruzaram. Daí que, a par da componente político-ideológica, a narrativa constitua igualmente uma reflexão sobre a imagem da mulher na sociedade alemã nas primeiras décadas do século XX.³⁰⁷ Faz, por isso,

³⁰⁷ Efectivamente a conjuntura socioeconómica da Primeira Guerra Mundial, com a mobilização dos homens e a conseqüente entrada das mulheres no mundo do trabalho, proporcionou a autonomização financeira de uma percentagem significativa da população feminina. Ainda que a crise que se instalou no final dos anos 20, e que marca o culminar da “Era Dourada”, tivesse como consequência a assumpção de movimentos reaccionários que pretendiam o restabelecimento da ordem anterior, verificou-se até 1933 um progressivo aumento das liberdades e direitos entretanto adquiridos. Estas alterações, em boa parte desencadeadas pela redefinição do lugar da mulher na sociedade, reflectem-se, como é evidente, ao nível das auto- e hetero-imagens da população feminina. A imprensa e os *media* em geral tiveram, no referido contexto, um papel importante, acompanhando (e mesmo despoletando) essas transformações. Temas como a emancipação laboral e a liberdade sexual feminina passam a estar na ordem do dia (cf. Lorisika, 1985: 99ss). É neste cenário, adverso a retrocessos conservadores, que o nacional-socialismo vai tentar a todo o custo resgatar o papel tradicional da mulher e valorizar a estrutura da família. Fazendo uso de uma eficaz máquina de propaganda, o regime nazi implementa um modelo social e político assente numa clara divisão entre cargos masculinos e femininos. Os lugares reservados às mulheres, que têm a ilusão de intervirem activamente na construção da nação, são previstos e definidos pelo sistema. Esta inserção

todo o sentido ter em linha de conta, por um lado, a forma como a própria autora entende o papel social das mulheres,³⁰⁸ para o que muito contribuiu o seu percurso pessoal (refira-se que Anna Seghers teve um trajecto biográfico que pode ser considerado atípico ou mesmo masculinizado), e, por outro lado, as posições ideológicas dos meios em que sempre se movimentou.³⁰⁹

Todos estes aspectos – o contexto sociocultural, a mundividência de Anna Seghers e as orientações dos seus círculos de referência – se reflectem nas suas criações ficcionais e, muito concretamente, na construção das figuras femininas da narrativa em análise.

Um artigo da autoria de Simonetta Sanna, dedicado ao estudo das representações femininas em «Der Ausflug der toten Mädchen», corrobora precisamente esta ligação entre os planos sociológico e diegético. Tal como se pode ler no referido texto, as personagens configuram dois modelos comportamentais existentes na sociedade alemã da época: a mulher forte e emancipada, responsável pela conquista do seu papel social, e a mulher fraca e protagonista do papel tradicionalmente atribuído pelo poder patriarcal. Enquanto a primeira exhibe a segurança de quem trilhou o próprio rumo e definiu o seu universo de referências, estouta revela-se submissa, passiva, indiferente às alterações do mundo que a rodeia e incomodada por poder, em última instância,

calculada das mulheres na estrutura estatal hitleriana pressupõe a sua alienação como entidades individuais, tendo como objectivo último servir uma orgânica fortemente masculinizada (cf. Bossinade, 1986: 96ss).

³⁰⁸ Remeto neste ponto para o estudo de Irene Lorisika *Frauentdarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*, onde se pode encontrar a caracterização, e inventariação, do tipo de personagens femininas recorrentes nas narrativas destas escritoras. Após uma apreciação da forma masculinizada como Anna Seghers, de um modo geral, retrata as mulheres, a autora conclui que as personagens femininas segherianas se inserem basicamente em três tipos: as esposas, as amadas cândidas, e as mulheres erotizadas (cf. Lorisika, 1985: 93ss).

³⁰⁹ Curiosamente não se descobre nas mulheres que povoam os universos diegéticos segherianos resquícios da euforia das conquistas femininas, tão-pouco rasgos de um registo inflamado característico de alguma escrita feminina da época. Efectivamente, tal como refere Irene Lorisika, verifica-se nas obras de Anna Seghers uma perspectivação claramente masculina, ou masculinizada, das mulheres e da vida, que se traduz num juízo muito duro das personagens femininas e dos seus comportamentos. São recorrentes as imagens de mulheres que se submetem incondicionalmente à vontade dos maridos, personagens assexuadas e sem amor-próprio, ou figuras marcadamente sexuais que acabam também por viver em função dos homens e que encontram nestes a fatalidade dos seus destinos. A posição de Anna Seghers relativamente aos temas de marcado teor sexual é, aliás, consentânea com a forma como os sectores comunistas entendem este tipo de assuntos. Dando primazia às questões sociais e aos problemas do proletariado, a sexualidade e o erotismo são tidos como aspectos desviantes, associados à decadência burguesa. A concepção do indivíduo enquanto elemento integrado no colectivo social dita a secundarização de áreas temáticas relacionadas com pulsões ou sentimentos mais intimistas e a abordagem de questões de natureza exclusivamente histórico-social (cf. Lorisika, 1985: 90ss).

participar delas. É segundo esta bipolarização imagética que Simonetta Sanna organiza a galeria de personagens femininas de «Der Ausflug der toten Mädchen»:

Zum ersten [Frauentyp] gehören die Ich-Erzählerin, Leni, Fräulein Mees und Liese Möbius, Gerda und Lore; sie schöpfen Kraft und Autonomie aus ihrem ideologischen oder religiösen Credo und können vereinfachend als positive Figuren definiert werden. [...] Den zweiten Frauentyp verkörpern Nora, Ida, Else, Elli, Katherina und vor allem Marianne. Problematisch ist an diesen Frauen ihre fehlende Kraft und Selbständigkeit, die unzureichende Identität ihrer Persönlichkeit (Sanna, 1996: 184-185).

A obra retrata, assim, dois modelos histórico-antropológicos que enformavam os comportamentos femininos da sociedade alemã do primeiro quartel do século XX (cf. Sanna, 1996: 187ss).

Sem pôr em causa a relevância do estudo apresentado, refira-se que a bipartição que lhe subjaz, e que resulta da transposição de tipologias sociológicas previamente definidas para o universo ficcional, não deixa de levantar algumas questões, pois, embora se verifique, regra geral, uma correspondência entre os modelos comportamentais enunciados e as atitudes das personagens da obra, os contornos das várias histórias individuais e a evolução das próprias figuras justificam uma outra abordagem, não estritamente maniqueísta, do universo diegético.

Acresce que, a par da bipartição antropológica acima referida, existe na narrativa uma clara cisão ideológica entre personagens pró e anti-nazis.³¹⁰ O universo das figuras assenta efectivamente em esquemas de relações duais consonantes com a organicidade dialéctica da obra e representa o confronto entre forças antagónicas, de apoio e oposição ao regime de Hitler.³¹¹ Tal não implica

³¹⁰ Com base neste critério, ainda que em moldes mais atomizados, Beate Christmann e Mario Leis distinguem quatro tipos de personagens na obra: as que não se deixam ludibriar pelo engodo nazi e pautam o seu comportamento pela coerência (Netty, Leni, Gerda, Lore, Fräulein Mees, Lotte e Liese); as que aderem ao partido ou se tornam suas obreiras (Marianne, Nora e Ida); as personagens passivas, ou melhor, indiferentes, que não tomam uma posição político-ideológica (Elli, Katherina e Else) e, por último, as vítimas, entre as quais, para além de Fräulein Sichel e Sophie, se contam também as figuras do primeiro grupo que morreram em nome dos seus ideais (cf. Christmann, 2007: 14-20). Trata-se de uma proposta de organização da galeria de personagens da narrativa que, ainda assim, não comporta as diferenças dos destinos individuais.

³¹¹ Segundo Heinz Neugebauer, o combate ao nazismo abordado nas obras de Anna Seghers é apenas a tematização de um confronto de forças antagónicas recorrente ao longo dos tempos e que vai assumando

uma divisão apriorística entre indivíduos intrinsecamente “bons” ou “maus” consoante a facção a que se aliem. À semelhança do que sucede com outras obras de Anna Seghers, é o contexto social que condiciona as opções das personagens e, neste caso concreto, que inspira as atitudes de apoio (ou não) ao poder:

Die Gestalten des Seghersschen Werkes sind nicht von Natur aus gut oder böse, sind nicht plötzlich KZ-Henker oder Antifaschisten; ihr Werden und Verhalten sind sozial begründet. Die meisten von ihnen verändern sich. (Neugebauer, 1972: 96).

Ainda que as figuras da narrativa evidenciem traços que as inscrevem no xadrez sociopolítico da Alemanha nazi, não lhes subjaz qualquer pré-construção, razão pela qual se furtam à previsibilidade das personagens-tipo. Em situações limite, como sejam os contextos históricos mais conturbados, as personagens vêem-se obrigadas a fazer opções e a tomar atitudes por vezes ao arrepio da sua conduta anterior. Trata-se, no entanto, de momentos-chave que fazem assomar a sua verdadeira índole. Recordo, mais uma vez, as palavras de Heinz Neugebauer: «Anna Seghers führt ihre wandlungswürdigen Personen mit Vorliebe in zugespitzte Situationen, in denen sich ihr innerer Wert herausstellt.» (Neugebauer, 1972: 96).

O contexto nacional-socialista, um período de indefinições inaceitáveis e compromissos impossíveis, traz ao de cima o que de melhor e de pior existe nos indivíduos, funcionando como uma espécie de processo probatório. Kurt Batt, autor de alguns dos mais relevantes estudos sobre a obra segheriana, corrobora precisamente esta ideia:

Die Entscheidung für oder gegen die braune Terrorherrschaft ergibt sich für Anna Seghers nicht aus einem eh schon festgelegten Charakter, sondern aus einer Summe von Erfahrungen, Zufällen, Enttäuschungen und Hoffnungen. Wohl aber bringt diese Entscheidung an den Tag, was an Kraft und Ernst oder Kraftlosigkeit und Oberflächlichkeit in der jeweiligen Gestalt steckt. (Batt, 1973: 182).

de diversas formas em diferentes épocas históricas: «Der antifaschistische Widerstand ist als Teil des jahrhundertelangen Befreiungskampfes der Menschheit begriffen. In diesem Sinne erscheint auch die Herrschaft der Nazis nur als eine Episode der Weltgeschichte, vergänglich wie die der Römer und Napoleons.» (Neugebauer, 1972: 98).

Destituídas de quaisquer traços ontológicos deterministas, as personagens de «Der Ausflug der toten Mädchen» são confrontadas com situações que as levam a revelar o seu verdadeiro carácter.

Não se estranha por isso que a descrição das participantes no passeio, marcada já pelo conhecimento dos seus destinos, traia uma espécie de observação perscrutadora, em que se pressente o esforço para descobrir em cada rosto indícios do comportamento futuro, ao mesmo tempo que se sente a perplexidade por se saber nas várias figuras as protagonistas de histórias diferentes, mas invariavelmente trágicas.

2.6.2. Breve caracterização das personagens

No desfilar de rostos que estrutura a narrativa «Der Ausflug der toten Mädchen» deparamo-nos, quase no início, com duas amigas inseparáveis – Leni e Marianne – sentadas em cada extremidade de um baloiço (ATM: 9). Este aspecto é, sem dúvida, metafórico dos rumos distintos que haveriam de seguir.

Leni, uma rapariga de tranças à Mozart e funda ruga na testa, *leitmotiv* da figura, tornar-se-ia representativa de todos quantos se opuseram a Hitler. A compleição física robusta é metafórica da sua solidez ética e moral. Leni insere-se inequivocamente no grupo das figuras femininas fortes. Mais tarde, a sintonia com o marido no combate ao regime e o facto de ambos terem perdido a vida às mãos dos nazis confere-lhes a grandeza própria de heróis. (Refira-se ainda que existe uma inquestionável proximidade entre a figura de Leni e a protagonista, pelo facto de ambas defenderem os mesmos princípios ideológicos e de possuírem um historial de militância política, cf. *supra*, 200-201.)

Por outro lado, Marianne assume-se como defensora do sistema. Na qualidade de esposa de um oficial alemão, torna-se também ela obreira do Estado nazi. O retrato da personagem, a tez clara e a delicadeza de traços, é em tudo contrastante com a imagem da amiga Leni. Marianne representa o ideal arquetípico da beleza feminina germânica (o facto de ser comparada às figuras sacras

medievais aponta precisamente nesse sentido), sendo a sua posterior degenerescência emblemática do efeito perversor do nazismo sobre os aspectos mais genuínos da germanidade (cf. Sanna, 1996: 187-188).

Esta dupla de personagens, Leni e Marianne, ocupa um lugar central na constelação de figuras que participam no passeio, na medida em que dá rosto à cisão da própria nação entre apoiantes de Hitler e os que contra ele se rebelam. As insistentes alusões à cumplicidade das amigas (os abraços, a partilha do assento ou mesmo da chávena [ATM: 15]) tornam ainda mais inconcebível o posterior afastamento.

É curioso notar que as opções políticas de algumas personagens femininas não correspondem propriamente às suas convicções ideológicas, sendo o resultado da atitude indutoradora dos maridos, razão pela qual este aspecto acaba, acima de tudo, por funcionar como bitola da inconsistência das figuras e da sua permeabilidade a influências externas (cf. Sanna, 1996: 184).

Marianne torna-se assim o protótipo da mulher que se subjeta à vontade do homem, sendo o reflexo dos seus valores. Enquanto noiva de Otto, o jovem brioso e ético que viria a morrer em combate na Primeira Guerra Mundial, Marianne absorvera os seus ideais e princípios. Mais tarde, casada já com um funcionário nazi, renega antigas amizades e recusa-se terminantemente, em nome do regime, a cuidar da filha de Leni, entretanto presa pela Gestapo.

A anulação da mulher em função do marido é incentivada pelo próprio sistema nacional-socialista, que converte este estado de amorfia em verdadeiro sentido de Estado. Este processo de negação da identidade individual do sujeito, e em particular da mulher, não se verifica apenas ao nível da célula familiar, mas também, e sobretudo, no plano mais alargado do colectivo da nação e das estruturas que o sustentam. A mulher passa assim a ocupar lugares previamente gizados e definidos dentro de uma estrutura fortemente masculinizada.³¹² Trata-se de uma forma de subjugação ao poder instituído que, paradoxalmente, lhe dá a ilusão de partilhar desse mesmo poder. As figuras de Nora, directora da

³¹² Johanna Bossinade refere-se a esta questão nos seguintes moldes: «Die Frau [im Faschismus] durfte als verschieden nicht wirklich anerkannt werden. Was sich an ihr mit männlichen Wünschen nicht in Einklang bringen ließ, war zu leugnen. Dies der Preis ihrer Integration in “das Ganze”, und dies der Grund ihrer Entlebendigung.» (Bossinade, 1986: 99).

«Associação das Mulheres Nacional-Socialistas», ou de Ida, enfermeira nas frentes de combate, ilustram precisamente esta estratégia de pretensa inclusão.

De entre as personagens femininas da narrativa que vivem sob o signo dos homens destaca-se a figura de Else, futura esposa do marceneiro Ebi, que encarna o tipo da mulher providente e assexuada recorrente na obra segheriana.³¹³ Já casada, passa a ocupar-se dos filhos e dos assuntos da carpintaria, não estando, por isso, exclusivamente confinada aos domínios da casa. Esta actividade não lhe confere, no entanto, o estatuto autonómico que, por norma, associamos ao exercício de uma profissão, uma vez que se trata de uma forma de auxiliar o marido. Para além desta anulação pessoal e profissional, consonante com a sua presença discreta, Else pactua com o cônjuge no seu não envolvimento político. Apesar da não militância, o casal acaba por perecer nos bombardeamentos da cidade.

Nos antípodas deste modelo comportamental surge Gerda,³¹⁴ a aluna prestimosa e genuinamente abnegada que viria a casar com o jovem professor Neeb. O seu elevado sentido ético explica que se tenha suicidado quando se apercebeu que o marido havia cedido às pressões do regime e aderira ao partido,

³¹³ Irene Lorisika considera “a esposa” um tipo de personagem recorrente na produção narrativa segheriana. Estas figuras caracterizam-se pela dedicação total à família, apoiam de forma incondicional o marido, inclusivamente no exercício da profissão, ao mesmo tempo que cuidam dos filhos e asseguram a gestão do lar. Esta polivalência tem como contrapartida a sua completa anulação como mulheres: «Sie [die Ehefrauen] werden als vollkommen asexuell, unerotisch dargestellt. Ihre Beziehungen zu ihren Männern sind – im besten Fall – partnerschaftliche Versorgungsverhältnisse; Liebe, Sexualität, Gefühle überhaupt werden aus den Ehebeziehungen z.T. explizit ausgeklammert, als hinderlich für eine gute Ehe bezeichnet.» (Lorisika, 1985: 93).

³¹⁴ A história trágica de Gerda teria sido inspirada na de Ria Denk, antiga colega da autora, que se suicidou em 1933. O facto de esta personagem, à semelhança de outras, ter um referente real atesta o lastro autobiográfico de «Der Ausflug der toten Mädchen» (cf. Pohle, 1992a: 44). Refira-se, no entanto, que, apesar dos paralelismos entre a realidade e a ficção, nomeadamente os traços de carácter de ambas as entidades, o altruísmo e a vocação pedagógica, bem como o envolvimento em associações de professores (*Bund Entschiedener Schulreformer*), não consta que Ria se tivesse suicidado por causa do marido, nem que este fosse docente. Curiosamente, Anna Seghers viria mais tarde (durante os anos 60 e 70) a corresponder-se com a filha mais velha de Ria Denk, Christel W.. Para além do afecto que se sente nas palavras que trocam, é comovente o esforço mútuo no sentido de completarem a imagem que cada uma guarda de Ria. Numa carta datada de 24 de Outubro de 1965, Christel refere que tinha apenas sete anos quando perdeu a mãe, razão pela qual não consegue facultar muitos dados à autora: «Hoffentlich sind Sie [liebe Frau Seghers] nicht zu sehr enttäuscht, dass ich von Mutti nichts weiter erzählen kann. Aber in den nächsten Tagen werde ich Ihnen noch zwei kleine Bildchen schicken.» Em resposta a esta carta, de 4 de Novembro de 1965, Anna Seghers recorda Ria e as outras pessoas conhecidas, tecendo considerações sobre a natureza ficcional das suas criações literárias: «In der Geschichte, [...], kommen natürlich nicht als Fotografien irgendwelche Lehrerinnen und Mädels und Jungens vor, sondern, wie es bei Schriftsteller meistens der Fall ist, äußere oder innere Wesenszüge von verschiedenen Menschen werden miteinander vermischt und dazu vieles erfunden.» (A este propósito cf. Prinsen-Eggert, 1999: 378- 380).

em virtude das ameaças à sua carreira (Note-se que é o elemento masculino que mais facilmente vacila quando posta à prova a verticalidade de princípios.) O suicídio ganha traços de inquestionável heroísmo e funciona como uma libertação, tornando-se um acto de resistência ao sistema (ATM: 19).

Outra dupla de personagens a salientar é Lore e Ida. Ao invés da puerilidade das colegas, invariavelmente descritas com tranças e traços infantis, as duas figuras destacam-se do grupo pelo facto de se vestirem de forma mais ousada. As referências aos cabelos soltos e ruivos de Lore, à saia curta e aos trejeitos da boca concatenam-se numa imagem pouco positiva da personagem – aspecto que viria, posteriormente, a ser confirmado pelo seu comportamento indecoroso. Ainda assim, o facto de ter traído um amante, funcionário do regime nazi, com um indivíduo judeu constitui uma atenuante, sendo sintomático de alguma ingenuidade ou mesmo falta de calculismo (ATM: 17).

Ida, que viria mais tarde a tornar-se enfermeira, exterioriza todo o azedume em relação à vida, que não a brindou com a estabilidade familiar, na forma seca como trata os doentes. As frustrações amorosas reflectem-se na falta de caridade com que exerce a profissão – numa completa negação do altruísmo que normalmente associamos a este ofício. A sua morte trágica (o hospital em que trabalhava não escapou aos bombardeamentos dos Aliados, ATM: 18) vem comprovar que a destruição da era nazi atingiu toda a gente independentemente das ideologias ou profissões.

Ida e Lore inserem-se num outro tipo de criações ficcionais segherianas: as personagens femininas erotizadas. Tal como refere Irene Lorisika, no estudo acima mencionado, os destinos deste tipo de figuras são invariavelmente a perdição pela luxúria ou a negação da sua sexualidade através de processos conducentes à sua masculinização ou anulação pessoal. Extrapolando para a análise de «Der Ausflug der toten Mädchen», é lícito concluir que estas soluções diegéticas sintetizam os desfechos trágicos das histórias de Lore e Ida, respectivamente.³¹⁵

³¹⁵ Segundo Irene Lorisika, as personagens femininas com uma forte componente sexual constituem o terceiro tipo de mulheres retratado na obra segheriana: «Die erotische Frauen, deren Erotik und Sexualität als Triebhaftigkeit zum Ausdruck kommt, werden durch ihre Lust zur Liebe, zur Sexualität zerstört und vernichtet und müssen schließlich häßlich, als Huren enden. Oder als “Mannweib” wie Katharina Grabber, die ihre Lust zwar besiegt hat, dafür aber eine Männerrolle übernommen hat [...]» (Lorisika, 1985: 93-94).

Como foi referido, se, por um lado, a concepção deste tipo de personagens se inscreve na forma depreciativa como, regra geral, os autores ligados aos sectores comunistas abordam as questões relacionadas com a sexualidade, entendida como resquício da decadência burguesa, por outro lado, e no caso concreto de «Der Ausflug der toten Mädchen», os destinos das figuras revelam acima de tudo o Terceiro Reich como uma máquina de morte e aniquilação nas suas mais diversas formas (cf. Mayer, 1962: 90).

Para além das raparigas do passeio, directa ou indirectamente destruídas pelo sistema, existem outras personagens que se inserem em grupos malquistos aos olhos do regime. Curiosamente são as duas professoras – à partida investidas de poder e com uma posição sobranceira em relação às outras figuras – que, numa trágica inversão de papéis, viriam a representar segmentos estigmatizados e perseguidos pelo nazismo, como foram os judeus e os católicos. Numa alteração radical da ordem vigente, as personagens são destituídas de autoridade e passam a encarnar os referentes fóbicos da sociedade.

É o que acontece com a jovem professora judia, Fräulein Sichel,³¹⁶ outrora alvo de todas as atenções por parte das alunas, sobretudo de Nora, que, mais tarde, já na qualidade de directora da «Associação das Mulheres Nacional-Socialistas», a viria a humilhar publicamente:

[...] die hurtige Nora schenkte ihr [Fräulein Sichel], der Lieblingslehrerin, Kaffee ein: In ihrer Gefälligkeit und Bereitschaft hatte sie Fräulein Sichels Platz sogar geschwind mit ein paar Jasminzweigen umwunden.

Das hätte die Nora [...] später bereut, als Leiterin der Nationalsozialistischen Frauenschaft unserer Stadt. [...] Doch später sollte sie dieselbe Lehrerin, die dann schon greisenhaft zittrig geworden war, mit groben Worten von einer Bank am Rhein herunterjagen, weil sie auf einer judenfreien Bank sitzen wollte. (ATM: 15-16).

³¹⁶ A personagem tem como referente real a professora Johanna Sichel, que consta, juntamente com Hedwig Reiling, mãe da escritora, entre os judeus de Mainz deportados a 20 de Março de 1942 para o gueto polaco de Piaski. Em «Der Ausflug der toten Mädchen», para além de um *requiem* à imagem da mãe, escuta-se também uma homenagem da aluna Netty Reiling à sua antiga professora. Johanna Sichel era desde 1906 professora de línguas estrangeiras e religião judaica no liceu feminino de Mainz (cf. Pohle, 1992a: 47; Vogt, 1997: 134).

Com claras evocações bíblicas, o contraste entre os momentos da veneração e da queda em desgraça – atente-se no facto de Nora adornar o assento da professora com ramos – reforça a carga disfórica da personagem que protagoniza a traição.

Concorrem para tornar ainda mais reprovável o comportamento de Nora as alusões à acção conjunta da professora e da aluna como voluntárias, durante a Primeira Guerra Mundial, a prestar auxílio aos militares em trânsito pelas estações de comboio, dando-lhes de comer e de beber. Estes actos beneméritos, evocativos da parábola do bom samaritano, entroncam na imagem estereotipada da mulher enquanto esteio do soldado combatente na frente de batalha. Esta mundividência assenta numa partição muito definida dos espaços e do campo de acção atribuído a homens e mulheres (cf. Bossinade, 1986: 99ss).

Outra figura a destacar é Frau Mees,³¹⁷ a velha professora responsável pela classe do passeio, que se torna representante da minoria católica perseguida pelos nazis. A descrição física de Frau Mees – os traços caricaturais que a comparam a uma pata com as suas crias – contém uma outra dimensão interpretativa. O facto de as alunas caminharem atrás da mestra ao mesmo tempo que dá ao conjunto o aspecto caricato de um militarismo maternal desajeitado e inofensivo reforça também a noção do papel modelar da professora. Esta vertente imagética, que traduz já uma atitude de admiração em relação a Frau Mees, é reveladora do amadurecimento psicológico e sobretudo da superioridade informativa do eu narrador relativamente ao eu vivencial:

Wir machten kehrt zu den Kaffeetischen, voran unser wackliges Fräulein Mees, die mir gar nicht mehr drollig vorkam, mit ihrem ebenfalls wackligen Brustkreuz, das für mich auf einmal bedeutsam und unumstößlich geworden war und feierlich wie ein Wahrzeichen. (ATM: 14).

Uma inocente e mal dissimulada troça, própria da irreverência da juventude, dá lugar ao respeito pela coragem da figura, que com a cruz do seu credo enfrenta

³¹⁷ Reconhece-se na figura de Frau Mees a pessoa de Magdalena Hetmann, a velha professora católica de Mainz, que mesmo em tempos mais conturbados nunca deixou de afirmar a sua fé. Mais tarde, já no período do após-guerra, Anna Seghers mantém o contacto com a antiga professora e ajuda-a, enviando-lhe do México alguns bens necessários (cf. Pohle, 1992a: 44).

a cruz gamada. A caracterização da personagem, em que o crucifixo negro, convertido em *leitmotiv*, assume particular relevância, ganha, no decurso da narrativa, uma importante dimensão temático-ideológica. Numa espécie de processo metamórfico, a cruz de dimensões exageradas que a professora ostenta ao peito converte-se em símbolo de resistência ao regime, adquirindo uma função subversiva, própria da “utopia”, tal como Jean-Marc Moura a define (cf. *supra*, 190).

A questão das perseguições movidas aos católicos está igualmente retratada nas histórias trágicas de Lotte e Liese, antigas alunas que desde cedo revelaram a sua vocação religiosa e que, de alguma forma, expiariam o facto de afirmarem a sua fé.

Simonetta Sanna defende que, as personagens representativas da minoria católica, Frau Mees, Lotte e Liese, adquirem um estatuto de resistentes, semelhante às figuras mais politizadas, como Leni e Gerda, por exemplo, pela intrépida afirmação das suas convicções (cf. Sanna, 1996: 185).

Na esteira de uma arquitectura narrativa dual, propensa a desenhar contrastes e a enfatizar diferenças, deparamo-nos com personagens masculinas que se situam nos antípodas das figuras acima consideradas. Refiro-me aos professores que acompanham a classe dos rapazes. Contrariamente ao que acontece com Fräulein Sichel e Frau Mees, que, ainda que em moldes diferentes, representam grupos socialmente excluídos ou se erigem em símbolos de resistência, os seus congéneres masculinos são retratados na narrativa como indivíduos que sucumbem à engrenagem nacional-socialista. Trata-se de figuras marcadas pela tibieza de carácter e pela pouca solidez de princípios – aspectos que lhes conferem uma carga disfórica. É curioso notar que o facto de a narrativa retratar a classe dos rapazes como um conjunto pouco ordenado parece indiciar uma falta de propensão para seguir os modelos representados na figura dos mestres. Ao contrário do que acontece com as raparigas, ordeiramente perfiladas atrás de Frau Mees, os alunos juntam-se, de forma aleatória, em torno do velho professor, curiosamente associado à imagem de um gigante (ATM: 26). Considerando os matizes semânticos gerados pelas representações, não se adivinha na figura desse gigante grisalho o instinto protector da mãe pata.

O carácter não modelar da figura reside sobretudo no facto de não ter dado a vida pela pátria, ao contrário da esmagadora maioria dos seus alunos, passando de alguma forma à margem dos sucessivos recrutamentos.

Também o colega mais jovem, Herr Neeb, não escapa, pelas mesmas razões, à comparação com os destinos trágicos dos alunos, sobretudo com o de Otto Fresenius, morto em combate na Primeira Guerra Mundial. Reforça o paralelismo entre Otto e o professor o facto de ambos estarem apaixonados por raparigas do passeio, Marianne e Gerda, respectivamente, formando com estas os pares amorosos da narrativa.

Note-se, no entanto, que, embora Herr Neeb não tenha integrado nenhuma força militar, o que, à primeira vista, não deixa de constituir um factor de diminuição da figura, realça-se na obra sobretudo o facto de o professor ter sido alvo de chantagens por parte do regime, o que, obviamente, não sucedeu com Otto:

Da diesen Jungen, den Otto, soviel rascher als den älteren Lehrer der Tod von seiner Liebsten reißen würde, blieb ihm im kurzen Leben Treue für immer gewährt und alles Böse erspart, alle Versuchungen, alle Gemeinheit und Schande, denen der ältere Mann zum Opfer fiel, als er für sich und Gerda eine staatlich bezahlte Stelle retten wollte. (ATM: 27).

Relativiza-se deste modo o heroísmo do soldado, uma vez que, tal como se pode ler no trecho citado, a morte precoce poupou a personagem à atmosfera persecutória do nacional-socialismo. O destino de Otto tem contornos diferentes do da esmagadora maioria das personagens segherianas, regra geral, postas à prova e sujeitas a situações extremas que fazem assomar as suas virtudes e fraquezas. Esta é, segundo os críticos, a única personagem-tipo da narrativa, sem crescimento psicológico e imbuída de simbolismo.³¹⁸ Sem pretender propriamente justificar

³¹⁸ Gertrud Gutzmann sublinha precisamente os componentes simbólicos da personagem que seriam passíveis de fazer deste um potencial representante do regime de Hitler, não fosse a nobreza dos seus sentimentos e princípios: «In der Verbindung des Vornamens Otto mit dem latinisierten Nachnamen Fresenius weist diese Figur auf den Ottonenkult der Nazis, die sich als rechtmäßige Erben Ottos des I., des Begründers des ersten Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, und seiner Ostexpansion verstanden. Anna Seghers stattet jedoch gerade diesen Fresenius mit Charaktereigenschaften aus, die ihn als Gegentyp des nazistischen “Herrenmenschen” erscheinen.» (Gutzmann, 1982: 483). Segundo Gertrud Gutzmann, a desmistificação do regime nacional-socialista que percorre o texto segheriano é igualmente visível, neste caso concreto, no contraste entre os atributos da personagem Otto (com toda a sua carga simbólica) e os valores por este defendidos.

opções ou desculpar comportamentos, o eu narrador chama a atenção para o facto de a máquina nacional-socialista se acercar dos mais incautos e servir dos mais vulneráveis – uma provação à qual o jovem não foi sujeito. O contexto da Alemanha de Hitler e a cisão ideológica entre pró e antinazis representam um momento de triagem entre personagens genuinamente corajosas ou cobardes.

Para além disso, segundo alguns críticos, a morte nos campos de batalha não deixa de constituir uma forma de redenção.³¹⁹ A aniquilação do indivíduo inserido na engrenagem de um exército confere-lhe a elevação, ainda que estéril, dos heróis, poupando-o às provações, igualmente demolidoras, mas menos glorificantes, do cidadão comum (cf. Bossinade, 1986: 96ss). A identidade individual do soldado é anulada em favor da estrutura militar que integra, daí que o momento da morte acabe por ser consequência, e uma forma de ratificação, da pertença ao colectivo.

Sejam quais forem as interpretações suscitadas pela figura de Otto, certo é que «Der Ausflug der toten Mädchen» constitui um tributo ao papel das mulheres na construção da História (cf. Doane, 2003: 292) – uma homenagem tornada mais explícita pelo contraste com as fragilidades das personagens masculinas que povoam a narrativa.

3. A versão portuguesa de «Der Ausflug der toten Mädchen» – «O Passeio das Raparigas Mortas»

3.1. Considerações gerais sobre a importância dos prefácios

Os prefácios e posfácios tornam-se peças fundamentais para compreender, entre outros aspectos, a génese das traduções. Para além de, normalmente, fornecer dados contextuais dos textos de partida e de chegada, este tipo de enunciados

³¹⁹ Este fenómeno do efeito redentor da guerra e da atracção fatal que esta exerce, sobretudo em épocas mais conturbadas, sobre uma percentagem significativa das populações é explanado no discurso intitulado «Vaterlandsliebe», que Anna Seghers profere no *I Congresso Internacional de Escritores*, realizado em Paris, em 1935: «In gewissem Sinne ist die Lüge wahr und deshalb furchtbar verlockend: “Das Vaterland braucht dich.” Bis jetzt war derselbe Mensch mit all seinen reichen Werten, mit all seiner Begabung unverwertbar, ungebraucht, lästig, in jedem Vaterland Millionen seiner Art zuviel. Auf einmal ist er verwertbar. Das Vaterland hat keine Handbewegung von ihm gebraucht, keinen seiner Gedanken, keine seiner Erfindungen, keine seiner Mühen. Auf einmal braucht es den ganzen Menschen.» (Seghers, 1980a, 36).

(sobretudo quando elaborados pelo tradutor) permite muitas vezes perceber o “pretexto” da tradução, ou seja, as razões que moveram o processo tradutivo, o impacto que se pretende obter junto do público-alvo assim como as linhas mestras que irão condicionar as opções e estratégias do tradutor. Trata-se, portanto, de uma peça essencial à desconstrução da «ilusão de invisibilidade» do tradutor, para glosar a expressão de Venuti³²⁰, pelo facto de expor a leitura de quem traduz e tornar visíveis as marcas do seu trabalho (Flotow, 1997: 40). Cees Koster, por sua vez, refere-se aos prefácios como espaços paratextuais de presença do tradutor, por oposição às suas marcas de presença no texto propriamente dito (cf. Koster, 2008: 33-34).

Depreende-se, do que foi exposto, que, a análise destes textos³²¹ permite igualmente lançar alguma luz sobre o lugar que se pretende que a obra traduzida ocupe no sistema hospedeiro, ou seja, se o novo texto deve enformar os cânones vigentes no sistema de chegada, detendo assim um estatuto conservador, ou, pelo contrário, se este se assume ao arrepio dos referidos cânones, funcionando como um elemento de renovação.

Os paratextos, para além da sua vocação informativa,³²² constituem, como foi referido, peças fundamentais para o entendimento do papel do elemento importado na orgânica do sistema hospedeiro e, num plano mais lato, para uma avaliação das próprias relações entre as culturas em questão. Podemos assim afirmar que a tradução acontece porque um sujeito, ou uma instância, parte do pressuposto de que existe algo num determinado sistema cultural que vale a pena traduzir ou

³²⁰ Lawrence Venuti publica em 1995 a obra *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, em que reflecte sobre o papel da instância do tradutor e as suas eventuais marcas no texto traduzido.

³²¹ Gideon Toury na obra *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995) refere, precisamente, a importância dos elementos extratextuais (textos críticos, textos teóricos, comentários de tradutores, editores e livreiros ou de quaisquer agentes implicados no circuito) como fontes importantes (a par das traduções propriamente ditas) para o estudo não só das normas de tradução, mas também dos comportamentos tradutivos. O autor faz, no entanto, questão de salientar o carácter subjectivo e a parcialidade desses enunciados, que considera carecerem de um distanciamento crítico, uma vez que são emanados de instâncias e agentes com interesses em todo o processo (cf. Toury, 1995: 65).

³²² A vocação informativa dos prefácios e posfácios alia-se às suas potencialidades enquanto elementos orientadores da leitura – potencialidades estas passíveis de serem exploradas sobretudo em contextos com contornos hegemónicos. Disto mesmo nos dá conta Danielle Risterucci-Roudnicky, que, no estudo intitulado *France – RDA: anatomie d'un transfert littéraire 1949-1990* (1999), situa este tipo de texto na tradição literária de Leste. Embora recorde que os prefácios desempenharam, a partir dos anos 30, um importante papel como meio de formar e educar os cidadãos, a autora chama igualmente a atenção para o facto de estes constituírem um espaço propenso a influenciar os percursos de leitura (cf. Risterucci-Roudnicky, 1999: 78).

transferir para o sistema alvo – uma espécie de «impulso hermenêutico» que George Steiner afirma preceder e desencadear cada acto tradutivo (cf. Steiner, 2000: 186).

É esse acto de fé fundador que explica e justifica a tradução, sendo o prefácio, posfácio ou quaisquer textos que a acompanham, o testemunho ou a ratificação desse momento inaugural. O tom laudatório que marca muitos dos prefácios às traduções é, em certa medida, reflexo da afirmação da importância da obra ou do autor (na óptica de quem redige os referidos prefácios) e a justificação dessa transferência cultural, que se supõe importante para desempenhar uma determinada função ou para ocupar um lugar (eventualmente) vazio no contexto de chegada.

Todo o processo de tradução está, assim, em certa medida, condicionado pelo prestígio que o texto e / ou o autor têm no seu contexto de origem. É a consciência dessa valia que vai estar na base do acto de tradução e tem implicações em todo o sistema. Trata-se, no entanto, de um processo bidireccional ou com contrapartidas mútuas, uma vez que, se, por um lado, a tradução de um escritor conceituado é passível de trazer benefícios ao próprio tradutor e de lhe granjear reconhecimento entre os seus pares, por outro lado, o facto de esta ser assinada por um tradutor conhecido (ou mesmo por um autor) representa uma mais-valia na recepção da obra estrangeira. Para além da questão do prestígio, é igualmente expectável, nestes casos, que o tradutor tenha um conhecimento privilegiado dos cânones vigentes no contexto importador e das estratégias que garantem uma recepção positiva do texto traduzido, *i.e.*, que quem traduz seja capaz de submeter o novo texto à lógica do sistema cultural de chegada e aos seus mecanismos de ratificação do valor literário (cf. Gouanvic, 2005: 162).

O bom acolhimento de um escritor ou obra estrangeira não reside, no entanto, apenas no «capital simbólico»³²³ das instâncias do autor e do tradutor. Existe toda uma série de factores que condicionam o curso do processo, como, por

³²³ Jean-Marc Gouanvic, num artigo em que reflecte sobre as implicações nos estudos de tradução dos conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu, nomeadamente, no texto «Le marché des biens symboliques» (1971), faz, precisamente, alusão à questão do valor sistémico de um determinado autor, utilizando para tal a designação «capital simbólico» proposta por este sociólogo: «Symbolic capital is not acquired – in the case of the writer – essentially by heritage but by recognition [...]» (Gouanvic, 2005: 161).

exemplo, a editora que publica o texto, o seu perfil no circuito livreiro de chegada, a colecção (caso exista) em que este se insere e os canais de distribuição. Todos estes aspectos se concatenam e devem ser tidos em linha de conta na apreciação da recepção da obra no novo contexto.

Faz, assim, todo o sentido, antes de me debruçar sobre o prefácio e posfácio que acompanham a tradução portuguesa de «Der Ausflug der toten Mädchen», tecer algumas considerações sobre os elementos catalográficos e editoriais do referido volume.

3.2. Breve apresentação da versão portuguesa de «Der Ausflug der toten Mädchen»

3.2.1. Dados editoriais e catalográficos

A versão portuguesa de «Der Ausflug der toten Mädchen», «O Passeio das Raparigas Mortas»,³²⁴ surge pela primeira vez em 1954, publicada pela Atlântida Editora,³²⁵ juntamente com três outros contos de Anna Seghers – «Das Obdach» («O Refúgio»), «Der Führerschein» («Carta de Condutor») e «Das Ende» («O Fim») –, numa colecção intitulada “Antologia do Conto Moderno”.

³²⁴ Utilizo para citar a tradução portuguesa de «Der Ausflug der toten Mädchen», «O Passeio das Raparigas Mortas», a 3ª edição que consta na lista bibliografia e que terá como referência a sigla PRM, seguida do número da página.

³²⁵ A editora, sediada em Coimbra, caracterizou-se pela sua ligação ao meio académico. Uma apreciação, ainda que muito genérica, dos 912 títulos constantes dos ficheiros da Biblioteca Nacional permite-nos esboçar um perfil desta editora coimbrã. Assim, nas suas quase seis décadas de existência (dos anos 20 aos anos 80), destaca-se a publicação de todo o tipo de materiais de carácter científico, didáctico e pedagógico. O ensino primário e liceal surge como uma área bastante representativa da actividade desta editora, que publica manuais para os vários anos escolares, mas é indubitavelmente o meio universitário que constitui o principal público-alvo da editora, que coloca no mercado não só materiais de apoio aos estudantes, “sebentas”, “selectas”, “lições” ou “cadernos teórico-práticos”, mas também obras de divulgação científica de docentes das várias faculdades. Refira-se ainda que, nas décadas de 60 e 70, a editora conhece um período de intensa actividade, sobretudo depois da Revolução de Abril. As publicações afectas à Faculdade de Direito, que desde sempre representaram uma parcela importante do movimento da editora, reflectem o momento político, sendo inúmeros os títulos relacionados com os temas prementes do período pós-revolucionário, como, por exemplo, códigos de expropriações, regimes de arrendamento e legislação sobre baldios, leis laborais, liberdade sindical e associações patronais, atribuições das autarquias e competências dos órgãos de poder local. Para além da componente académica, a Atlântida Editora publica igualmente importantes nomes da literatura portuguesa, João Gaspar Simões, Guedes de Amorim, José Régio, Raul Brandão, Irene Lisboa, e da literatura estrangeira, estes últimos inseridos na colecção “Antologia do Conto Moderno”, *e.g.*, Erskine Caldwell, John Steinbeck ou Else Triolet.

Iniciada em 1945, logo após o *terminus* da Segunda Guerra Mundial, a série é dedicada à divulgação de grandes nomes da literatura estrangeira contemporânea, naquilo que não pode deixar de ser entendido como um esforço de abertura ao exterior e de superação de um longo período de restrições. A regularidade das publicações, sobretudo nos anos subsequentes ao aparecimento da série (nos anos 40 e 50), comprova isto mesmo. Nomes como Dorothy Parker, William Faulkner, Luigi Pirandello ou D. H. Lawrence fazem parte desta colecção.³²⁶ Cada volume, dedicado a um escritor, apresenta um texto introdutório que contém informações sobre a obra e o autor.

No que diz respeito à obra em causa, refira-se que, para além da referência a Ilse Losa como responsável pela tradução e pelo prefácio, encontramos na última página a indicação do texto-fonte: «Os contos que figuram nesta antologia foram extraídos de *Der Bienenstock* e *Der Ausflug der toten Mädchen*» – pormenor que comprova o cuidado na organização do volume.

Cabe ainda referir que a mesma antologia de contos viria a ser reeditada pela Atlântida Editora em 1975, num período posterior à Revolução de Abril.³²⁷

Em 2003, a editora Vega reúne dois dos contos já publicados, «O Passeio das Raparigas Mortas» e «O Fim», bem como o prefácio de Ilse Losa, numa obra que integra a colecção “Contemporâneos de Sempre”.³²⁸ Esta constitui portanto a

³²⁶ O facto de o nome de Anna Seghers figurar numa colecção a par de outros nomes consagrados da literatura universal é bastante significativo em termos tradutivos e constitui, à partida, um factor importante para a aceitação da escritora e da obra. (A propósito da influência da reputação dos autores no processo de tradução, cf. Lefevere, 2000: 238ss).

³²⁷ Sublinhe-se o facto de o contexto recepcional desta segunda edição da tradução de Ilse Losa ser completamente diferente, do ponto de vista político, ideológico e mesmo cultural, do da década de 50. Ainda que a título meramente ilustrativo, refira-se que em 1975, na sequência da atmosfera de entusiasmo revolucionário que se fazia sentir depois de Abril, a revista coimbrã *Vértice* publica, ao longo desse ano, alguns artigos que tematizam a edificação do sistema socialista na RDA, a força mobilizadora das massas e a função da arte. No número 383, referente ao mês de Dezembro desse mesmo ano, é publicado um artigo assinado por Ana Maria Delgado, com o título «Perfil de Anna Seghers». Trata-se de um dos mais completos (se não o mais completo) levantamento biobibliográfico da autora publicado no contexto português, organizado sob a forma de um quadro sinóptico. A tabela é entrecortada com excertos de traduções dos mais conhecidos textos programáticos segherianos, bem como de passos de obras de ficção de inquestionável cariz interventivo – *A Revolta dos Pescadores de Santa Bárbara* (1928), «Carta de Condução» (1932). Note-se que resulta da leitura do artigo de Ana Maria Delgado, que ocupa doze páginas, a imagem de Anna Seghers como uma escritora de esquerda, marcada pela militância política – uma ideia que é reforçada pela temática que domina as publicações da revista. A leitura politizada da obra segheriana é, aliás, consonante com a recepção externa coeva que destaca, acima de tudo, o teor comunista dos textos de Anna Seghers e a elege como um dos vultos mais representativos do Realismo Socialista (cf. Trapp, 1995: 65).

³²⁸ Constam da referida colecção as seguintes obras: *Gente de Dublin*, de James Joyce, *As Noites de Outubro*, de Gérard de Nerval, *As Aventuras do Valente Soldado Svejek*, de Jaroslav Hasek, *A Erva*

terceira edição de «O Passeio das Raparigas Mortas», que dará o título ao volume. Para além das referidas narrativas, com alterações absolutamente residuais em relação à versão de 1954, e do texto introdutório de Ilse Losa, é igualmente publicado um posfácio, assinado por Jean Tailleur (e traduzido por Pedro Elói Duarte), que acompanha a tradução francesa de «Der Ausflug der toten Mädchen», «L’excursion des jeunes filles qui ne sont plus», da responsabilidade de Joël Lefebvre.³²⁹ (A inserção deste texto na edição da Vega será objecto de análise noutra parte deste trabalho).

Cabe salientar que as várias reedições atestam a actualidade da tradução que perfaz cerca de meio século de existência no nosso panorama literário.

3.2.2. O prefácio de Ilse Losa

Ressalta da leitura do prefácio de Ilse Losa aos contos de Anna Seghers o forte pendor informativo do texto que, em escassas páginas, procura facultar ao leitor um enquadramento histórico-social e sobretudo literário da escrita de autora, apresentando, para além disso, uma breve sinopse biobibliográfica.

O preâmbulo referente à história contemporânea da Alemanha constitui uma resenha justificativa da eclosão da Segunda Guerra Mundial, dando-nos a imagem de uma nação que vive o colapso económico e social provocado pela derrota militar. A Alemanha é acima de tudo vista como um país que atravessa esse meio século fustigado por conflitos bélicos e pelas suas nefastas consequências. É, pois, manifesta, nos primeiros parágrafos do prefácio, a intenção de mostrar a outra face da Alemanha – o país martirizado e desirmanado – um esforço compreensível, cerca de uma década volvida sobre o final do conflito mundial, no contexto da ambiência germanófoba que se instalou na Europa do após-guerra.

É evidente também o propósito de familiarizar o leitor com o percurso literário de Anna Seghers, dando conta do enredo de algumas das suas obras mais

Vermelha, de Boris Vian, *O Homem que Quis ser Rei*, de Rudyard Kipling e *O Retrato*, de Nicolau Gogol.

³²⁹ O conto foi publicado em 1993 pela editora Ombres e pertence à colecção “Petite bibliothèque Ombres”.

representativas.³³⁰ Ilse Losa salienta ainda a coerência intelectual da autora e o facto de a militância do verbo, visível já no seu primeiro romance, ser um traço marcante da sua escrita:

Foi em 1928 que Anna Seghers surgiu com um primeiro romance – *A Revolta dos Pescadores de St. Bárbara* [...]. Tinha a autora, cujo verdadeiro nome é Netty Reiling, 28 anos. Decidida, impõe-se a si própria a missão de fazer a análise do seu tempo. E o tema de fundo da sua primeira obra será o tema de fundo de todas as outras que se lhe seguiram: o quadro dum mundo entre as duas Grandes Guerras e as lutas contra a exploração e a força bruta. (Losa, 2003: 6-7).

O estilo interventivo e os temas de contestação proletária da obra segheriana não iriam propriamente ao encontro do ideário salazarista, facto que explica, por certo, as alusões discretas (sobretudo se compararmos com os textos publicados depois de 1974, cf. *supra*, 232) de Ilse Losa ao perfil ideológico de Anna Seghers.³³¹ O facto de os textos traduzidos abordarem a temática da guerra, dando a conhecer os horrores vividos pelas nações nela envolvidas, e de as narrativas se reportarem à realidade alemã (sem qualquer relação aparente com a situação social e política portuguesa) explicam, eventualmente, a transigência da censura em relação à autora.³³²

³³⁰ Recorde-se que a autora seria à altura relativamente desconhecida do leitor português. Data de 1964 a publicação, pela Editorial Inova do Porto, da versão portuguesa de *Das siebte Kreuz* [A Sétima Cruz]. A tradução do original alemão é assinada por Marília Vasques. (A divulgação da obra de Seghers no contexto brasileiro é anterior às publicações portuguesas, talvez pela proximidade geográfica aos Estados Unidos da América e ao México ou por razões contextuais relativas à guerra e à situação interna de Portugal. Assim, data de 1943 a publicação, pela Livraria Martins de São Paulo, da versão brasileira do romance – uma tradução a partir do inglês, assinada por Otávio Mendes Cajado.) Em Portugal, surge em 1968 a obra *O Escritor e o Crítico*, baseada num debate epistolar entre Anna Seghers e o teórico húngaro Georg Lukács, que teve lugar no final dos anos trinta. A tradução esteve a cargo de António Ladeira e Carlos Araújo e integra a colecção “Cadernos de Leitura” da editora Dom Quixote. A divulgação em Portugal do grosso da obra de Seghers é, no entanto, posterior a 1974.

³³¹ Na referência às publicações de Anna Seghers, Ilse Losa, apesar de informar os leitores que a autora nas obras *Die Gefährten* [Os Companheiros] (1932) e *Der Weg durch den Februar* [Caminho através de Fevereiro] (1935) se solidariza com a classe operária, tenta dar sobretudo destaque às narrativas que abordam a questão da guerra e do Holocausto nazi, silenciando, deste modo, a escrita interventiva não ficcional e a militância cívica desta escritora alemã. Estes factos devem ser interpretados à luz da tendência de despolitização recepcional dos escritores de esquerda observável no contexto da época (cf. *supra*, 92).

³³² Outras obras de Anna Seghers tiveram um percurso diferente. A circulação do romance *Os Mortos Permanecem Jovens* foi proibida em Portugal em Dezembro de 1956. Tal como se pode ler no relatório do SNI / DSC que dá conta da sua interdição (Relatório nº 5813, 26.12.1956), a obra «apresenta-se com um fio de romance» que procura «despistar a sua intenção política» de «exaltação» de «elementos esquerdistas». Segue-se mais adiante, no mesmo documento, um inventário dos aspectos do texto

Verifica-se igualmente no prefácio a preocupação de situar a obra de Anna Seghers em relação às diversas correntes que marcaram a literatura alemã dos séculos XIX e XX. Ilse Losa menciona, assim, uma sucessão de tendências literárias, enunciando alguns dos escritores alemães mais representativos. Na sequência desta exposição o nome de Anna Seghers surge, juntamente com muitos outros, associado ao “Neo-Realismo” – naquilo que pode ser considerado uma transposição de designações do sistema de chegada para o contexto fonte e uma tentativa de valorização desta corrente literária portuguesa, uma vez que esta surge equiparada a outros movimentos internacionais.

A profusão de nomes³³³ não deixa, no entanto, de concorrer para a formação de uma imagem lisonjeira do povo alemão, que conseguiu, ainda que em circunstâncias históricas adversas, construir um notável património literário e cultural.

Mais adiante, ainda no âmbito desta imagem positiva da cultura alemã, Ilse Losa considera a literatura como reflexo da natureza introspectiva, meticulosa e tendencialmente mística do próprio povo,³³⁴ aspecto que ditará o seu apreço por

considerados reprováveis (com a indicação das respectivas passagens) e que justificam a sua proibição. Destacam-se entre estes a crítica à religião católica, a exaltação das tendências e práticas comunistas, a propaganda contra o exército e a exaltação da luta em Espanha. Tal como se pode ler no final do relatório: «Pelos afirmações mais importantes acima referidas se verifica a sua [do romance] segunda intenção política e a sua simpatia pelas ideias comunistas e exaltação do sacrifício pela propaganda clandestina (volantes) em toda a obra. O próprio título do livro quer representar uma vingança posterior dos sacrificados pela luta clandestina. Assim, por todas estas razões este livro deve ser proibido de circular.» (Relatório nº 5813, 26.12.1956). O romance seria publicado apenas em 1978 pela editora Maria da Fonte. Outra obra de Anna Seghers, *A Luz sobre a Força*, a partir do original *Das Licht auf dem Galgen*, é traduzida em 1984, por Luís Lima Barreto, para o Teatro da Cornucópia.

³³³ Nesta breve exposição sobre a história da literatura alemã, Ilse Losa destaca quatro movimentos ou correntes literárias: Naturalismo, Neo-Romantismo, Expressionismo e Neo-Realismo, dentro das quais tenta abarcar um número significativo de autores. Resultam deste esforço de classificação dos escritores e das obras, cuja riqueza e complexidade se furtam a apreciações sumárias ou abordagens meramente taxonómicas, afirmações pouco precisas ou mesmo discutíveis. Exemplo destas designações não suficientemente diferenciadas é a inserção de autores como Heinrich Mann, Walter von Molo ou Stefan Zweig no movimento expressionista ou mesmo a redução de certos autores a uma determinada faceta da sua obra como acontece com Thomas Mann, que, apesar de ser considerado por Ilse Losa como «impossível de encaixar em qualquer escola», é tido por esta como «o grande intérprete da decadência burguesa». Independentemente destas observações, registre-se o facto de Ilse Losa tentar contextualizar a obra traduzida e o esforço de dar a conhecer ao leitor português importantes nomes da literatura alemã, alargando o seu horizonte de referências, naquilo que pode ser entendido como uma atitude de mediação cultural.

³³⁴ Estas considerações, na esteira da psicologia étnica, entroncam na tradição oitocentista, sustentada pelo próprio Naturalismo, de atribuir determinados traços comportamentais, ou mesmo um perfil psicológico, aos povos e às nações (tendência esta que seria recuperada mais tarde pelo “Terceiro Reich”, tornando-se sustentáculo do próprio Estado). Em moldes muito sumários, a imagem do povo alemão como particularmente propenso à reflexão remonta aos inícios do século XIX, tendo em boa parte ficado

géneros literários mais complexos, como, por exemplo, o romance, em detrimento do conto.³³⁵

Ilse Losa pretende desta forma, com considerações laterais à autora e à obra, justificar a escolha de alguns textos mais longos para integrar uma colecção intitulada “Antologia do Conto Moderno”, uma vez que o conto constitui, no seu entender, um género literário sem expressão no contexto germânico. Para além dos argumentos apresentados, Ilse Losa salienta o facto de, na sua óptica, nem sempre ser líquida a distinção entre a novela e o conto:

Mas seja como for, estas considerações só as fazemos para que o leitor não estranhe o número reduzido dos contos que compõem a presente antologia. Demais, por certo, não faltará quem classifique dois deles – «O Passeio das Raparigas Mortas» e «O Fim» – de novelas. Porém a autora não os classificou assim e nós resolvemos escolher os contos de Anna Seghers de harmonia com o seu próprio conceito de conto. (Além de tudo o mais, nestas questões – conceito

a dever-se à publicação da obra *De l'Allemagne* (1813), de Madame de Stäel, surgida em Londres aquando do seu exílio na capital britânica. A autora, que contrapõe a tendência introspectiva do povo alemão ao materialismo que grassava nos meios intelectuais franceses, faz a apologia da profundidade reflexiva da filosofia e da literatura germânicas, chegando mesmo a considerar a Alemanha como a nação mais metafísica do mundo (cf. Blaicher, 1992: 14ss).

³³⁵ Note-se o facto de Ilse Losa referir como contramodelo da complexidade estético-literária dos alemães a *short-story* cultivada pelos americanos e considerada por esta autora como uma «história sem história», que «fica à superfície da vida e das coisas» (Losa, 2003: 8). Estes comentários depreciativos em relação à *short-story* devem ser interpretados à luz do diferendo político-ideológico que literalmente dividia a Alemanha do pós-guerra e que se reflectia, como é evidente, ao nível da expressão artística e da própria literatura. A *short-story* americana conheceu, neste contexto, um momento de franca expansão na zona ocidental não só por razões estético-literárias, mas também devido à escassez de recursos que se fazia sentir nos mais diversos sectores. A *short-story*, pelas suas características, impôs-se como o género literário passível de chegar a sectores de público mais alargados através de jornais e publicações periódicas, como a revista *Story* – plataforma de divulgação de cultores do género americanos e europeus. Para além disso, segundo alguns críticos, graças à sua forma concisa, ao minimalismo de conteúdos e à linguagem sintética, a *short-story* parecia ir ao encontro do sentir de uma geração, esvaída pelos sofrimentos da guerra e confrontada com o esgotamento da palavra (cf. Peña, 2004: 62ss). Ilse Losa não equaciona a questão do florescimento da *short-story* em termos de uma forma de expressão epocal, realçando, ainda que de forma indirecta, aspectos de natureza político-ideológica e entendendo-a como reflexo da índole do povo americano e do seu *modus vivendi*, i.e., do próprio sistema capitalista. A *short-story* representaria uma aposta na concisão formal em detrimento do conteúdo, sendo a expressão de uma sociedade caracterizada pelo consumismo desenfreado. Este constitui efectivamente um dos temas abordados na crónica de viagens de Ilse Losa *Ida e Volta. À Procura de Babitt* (1960) – retrato dos Estados Unidos da América dos anos da Guerra Fria. O capítulo intitulado «Em casa de Dixie» traça um retrato muito pouco abonatório da mercantilização da literatura em geral e em particular das *short-stories*, sendo a anfitriã deste lar americano, Dixie, uma dona de casa exemplar que, após frequentar aulas de escrita literária, se dedica nos tempos livres, e com bastante sucesso, à comercialização das histórias que produz, que vai escrupulosamente colocando nos arquivos e assinalando com a palavra «sold» (cf. Losa, 1960: 111-115).

de conto e de novela, não há maneira de se acordar em definição precisa). (Losa, 1954: XIII).³³⁶

Ressalta da leitura deste passo, por um lado, a preocupação de respeitar a natureza da colecção em que as narrativas se inserem, e, por outro, a consciência da complexidade que a definição do género destes textos envolve.³³⁷ Ilse Losa, no entanto, não aprofunda esta última questão, deixando no leitor a dúvida se a (eventual) falta de «acordo» na definição precisa dos dois conceitos, novela e conto, se faz sentir no próprio contexto alemão, na sequência das naturais alterações que os géneros literários vão sofrendo ao longo dos tempos, ou se, pelo contrário, esta indefinição se refere ao diferente entendimento que cada país, ou sistema cultural, faz dos referidos géneros. A este propósito, saliente-se o facto de Ilse Losa estar a traduzir a obra de Anna Seghers para o contexto português, à época marcado pela literatura neo-realista, onde o conto constituía um género literário mais em voga, tratando-se, por isso, eventualmente, de um caso de adaptação genológica aos cânones do sistema cultural de chegada.³³⁸

Independentemente destas questões, próprias de meios académicos, Ilse Losa considera Anna Seghers uma grande escritora de narrativas curtas, razão pela qual acredita não estar a desvirtuar a natureza da colecção.

De entre os textos seleccionados, «Der Ausflug der toten Mädchen» parece merecer particular atenção, a avaliar pelo espaço que Ilse Losa lhe dedica no prefácio. As razões para tal residem sobretudo nas características formais da

³³⁶ Note-se que este passo, retirado da primeira edição da tradução, não consta no prefácio do volume publicado em 2003 pela Vega Editora, possivelmente, pelo facto de a colecção se intitular “Contemporâneos de Sempre” – designação que não suscita, portanto, questões do foro taxonómico.

³³⁷ Robert Cohen defende que não encontramos na narrativa de Anna Seghers o relato de um acontecimento «singular e inaudito», a novidade ou *nova*, que constitui a pedra de toque das novelas goethianas – um conceito que não deixa de ser muito datado. Ainda segundo este crítico, é precisamente neste ponto que «Der Ausflug der toten Mädchen» actualiza o sentido da novela, uma vez que o acontecimento único, o fenómeno nazi, se reveste de contornos de tal forma monstruosos que se torna inenarrável. A ausência do relato do acontecimento singular é, na opinião de Robert Cohen, a verbalização do horror epocal, o que faz deste texto, enquanto contra-modelo da novela de Goethe, uma forma literária adequada ao seu tempo (cf. Cohen, 1987: 190-192).

³³⁸ Tal como Carlos Reis defende na obra *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português* (1983), o conto constituiu a alternativa para o romance enquanto subgénero fundamental do movimento, tendo em autores como Afonso Ribeiro, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio e Fernando Namora alguns dos seus principais cultores. A preferência demonstrada por este subgénero narrativo, relativamente à novela, por exemplo, fica-se a dever às suas características estético-formais, *i.e.*, a reduzida extensão e conseqüente condição sintética, que o tornam passível de ilustrar em moldes concisos determinadas temas ou situações (cf. Reis, 1983: 117ss).

narrativa que, na óptica da tradutora, poderão constituir um obstáculo ao leitor português ou pelo menos causar-lhe alguma estranheza. Deste modo, Ilse Losa faz um exercício de orientação de leitura, destacando os aspectos mais relevantes da construção do texto e alertando o leitor para eventuais dificuldades suscitadas, na sua opinião, pelo uso dos tempos verbais:

«O Passeio das Raparigas Mortas» pode parecer-nos, de início, de difícil leitura, devido ao processo usado: misturar o presente e o pretérito, mantendo o mesmo tempo verbal. [...] É como se a autora nos mostrasse velhas fotografias dum passeio: esta rapariga, aqui no baloiço, era muito bonita e meiga, mais tarde, porém, revelou-se perversa e egoísta e acabou, por fim, num incêndio provocado por um medonho bombardeamento. (Losa, 2003: 8).

Refira-se que a simplicidade da exposição de Ilse Losa, despojada de termos científicos (em boa parte devido ao facto de na época estar ainda pouco divulgada a terminologia narratológica, não se fazendo uso de conceitos como “analepse” e “prolepse”), é compensada pela plasticidade do discurso e pela forma como exemplifica, com plena eficácia pedagógica, as particularidades estético-literárias do texto.

Ilse Losa transcreve assim alguns excertos que entende cruciais para uma apreensão global da estrutura diegética, como acontece com os passos referentes à transição da moldura narrativa para o nível hipodiegético (do presente no México para o passado na Alemanha) ou o ponto em que assistimos, quase no final da obra, ao processo inverso:

Começamos por encontrar a protagonista, Netty, no México, exausta e desesperançada, fugida às perseguições hitlerianas. O jardim dum velho edifício que, por qualquer motivo, despertara a sua atenção, fá-la recordar um antigo passeio. E, pouco a pouco, somos transportados àquele tempo em que Netty ainda usava tranças. [...] Nas últimas frases [do conto], presente e passado confundem-se de novo. (Losa, 2003: 8-9).

Tal como se pode inferir da leitura destas palavras, a obra tematiza um processo introspectivo de reconstituição das memórias. A componente psicológica

torna-se estruturante da própria narrativa, sendo a intersecção de planos temporais considerada por Ilse Losa como consentânea com os «movimentos da nossa consciência», constituindo, por isso, o processo literário mais adequado à sua verbalização (Losa, 2003: 9).

Convém no entanto salientar que Ilse Losa não foca apenas a vertente intimista da narrativa em causa, mas também o seu pendor documental, considerando-a «um breve mas perfeito quadro da Alemanha desde o princípio do século até à última Grande Guerra» [*sic*] (Losa, 2003: 9). A proximidade emotiva de Ilse Losa em relação aos acontecimentos narrados, ainda que não verbalizada no prefácio, é, por certo, um aspecto que se reflecte na própria tradução. O facto de se tratar de uma narrativa que tem como pano de fundo o exílio não poderia deixar de cativar a tradutora. A dilaceração de quem, por um lado, não se revê nos destinos da sua terra e das suas gentes, mas, por outro, se sente deslocado na estranheza dos cenários longínquos, evoca, por certo, recordações em Ilse Losa, que conclui, desta forma, o texto que prefacia a tradução: «Faz-nos [Seghers], além de tudo isto, sentir a solidão própria de quem é forçado a viver em terras estranhas.» (Losa, 2003: 9). Este constitui, efectivamente, um aspecto demasiado central para não ser tido em linha de conta na forma como a tradutora, Ilse Losa, lê e interpreta a narrativa da escritora Anna Seghers.

Em traços muitos gerais, e procurando sintetizar alguns pontos acima explanados, podemos afirmar que o prefácio assinado por Ilse Losa, ao mesmo tempo que procura fundamentar a relevância da tradução dos textos segherianos em apreço – obras representativas de uma escritora conceituada num sistema cultural de referência –, procura encontrar no sistema cultural português correspondências que melhor situem essa importação cultural no nosso contexto. Anna Seghers é, assim, entendida como representante do Neo-Realismo, uma corrente literária que, como vimos, ocupava um lugar dominante no polissistema cultural coevo, sobretudo, no domínio da narrativa. As referências ao mérito da escritora, ou seja, ao seu capital simbólico, concorrem para garantir a boa recepção dos textos importados não só ao nível do conteúdo, mas também (e sobretudo) dos próprios códigos narrativos, entendidos como inovadores.

Note-se que, ainda que a apresentação tendencialmente despolitizada de Anna Seghers – a discreta referência à natureza interventiva da sua escrita e a ocultação do facto de se tratar de uma autora comumente tida como precursora do Realismo Socialista – se tenha, eventualmente, ficado a dever à necessidade de iludir o crivo da censura, a escolha de obras que se prendem com o nazismo e a guerra não se explica apenas pela inocuidade dos temas abordados, mas também pelo eco que essas questões teriam em Ilse Losa.

3.2.3. O posfácio de Jean Tailleur

Ainda que em moldes muito sucintos, podemos afirmar que, o posfácio da tradução francesa de «Der Ausflug der toten Mädchen», «L'excursion des jeunes filles qui ne sont plus», redigido por Jean Tailleur, não se limita a inventariar factos biobibliográficos relativos a Anna Seghers ou a apresentar, de forma mais ou menos circunstanciada, resenhas das suas principais obras. Efectivamente, o texto procura também dar conta das diferentes preocupações sociopolíticas da autora e da forma como estas se reflectem na escrita, chamando a atenção para a maturação ideológica que subjaz ao processo de criação literária. A par das referências a algumas das obras mais representativas de Anna Seghers, Jean Tailleur faz alusão aos textos não ficcionais – ensaios, discursos ou mesmo cartas da autora – que anunciam determinados enfoques temáticos.

Sem deixar de enfatizar a importância das primeiras obras, *Aufstand der Fischer von St. Barbara* (1928) e *Die Gefährten* (1932), que atestam a militância comunista da autora e o sentimento de solidarização com a classe operária, Jean Tailleur dá particular destaque ao combate que a escritora trava ao longo da vida contra o nacional-socialismo³³⁹. Assim, os anos de luta anti-fascista são marcados pela denúncia da alienação da juventude e do efeito pernicioso que a poderosa

³³⁹ O texto de Jean Tailleur situa-se na esteira do artigo de Gertraut Gutzmann «Anna Seghers' *Ausflug der toten Mädchen* als ein Beitrag der Literatur zur Neugestaltung Deutschlands» (1982), entendendo a narrativa segheriana como verbalização de um projecto de reeducação da juventude alemã. Esta abordagem inscreve-se na concepção do papel didáctico da escrita e do escritor vigente no sistema cultural da RDA. O facto de os dois críticos relacionarem a obra de ficção de Anna Seghers com a sua escrita não ficcional corrobora esta interpretação dos respectivos textos.

máquina de propaganda de Hitler exerce sobre os mais incautos. É igualmente tema de diversos textos de intervenção de Anna Seghers a explanação dos conceitos de pátria, nação e povo – subvertidos por um sistema político que faz destes a legitimação da sua máquina de guerra e da sua política expansionista. Estas reflexões traduzem-se num complexo exercício de revisão da identidade colectiva do povo alemão, verbalizado, tal como se refere no posfácio, de forma muito clara no ensaio intitulado «Deutschland und wir» (1941). Este, a par de outros textos segherianos, tem, segundo Jean Tailleur, como pano de fundo as reflexões da autora sobre a questão da culpa colectiva e as suas tentativas de «aprofundar a pré-história do nazismo».

Em relação à narrativa «Der Ausflug der toten Mädchen», Jean Tailleur, à semelhança da maioria dos críticos, defende que a obra, entendida como um *requiem* à memória da mãe da autora e à cidade de Mainz, encerra com uma nota de esperança, ditada, ao que tudo indica, pelo conhecimento dos prenúncios da falência do projecto nazi. Essa atitude positiva é sobretudo visível na verbalização da ânsia de regressar e na consciência da importância do passar à escrita as memórias do passeio, com o intuito de, com o esse testemunho, contribuir para a reconstrução do país:

Quando Anna Seghers se apercebe da dimensão da tarefa a realizar – «reeducação» da juventude –, não se limita, por piedade, a cumprir a promessa feita à sua professora «de descrever cuidadosamente o passeio». Ela sabe «que os destinos dos jovens rapazes e raparigas constituem juntos o destino da nação, o destino do povo», e que «aquele grupo de raparigas agarradas umas às outras, que subia o rio à luz oblíqua do fim de tarde, fazia parte integrante do país». (Tailleur, 2003: 126).

É com estas palavras, retiradas da própria obra, que Jean Tailleur conclui o posfácio à narrativa de Anna Seghers, fornecendo, assim, ao leitor elementos no sentido de uma interpretação sociopolítica do texto, em voga no contexto da crítica literária da RDA.

Em termos globais, e fazendo algumas comparações, inevitáveis, com o prefácio de Ilse Losa, podemos afirmar que o texto de Jean Tailleur, vindo a lume num contexto liberto de espartilhos censórios, põe essencialmente em destaque a filiação comunista de Anna Seghers, a natureza interventiva da sua escrita e a coerência entre a militância do verbo e da acção cívica. Ao enfatizar a articulação dos dois tipos de discurso – literário e não literário – este crítico chama a atenção para o facto de as duas facetas da vida da escritora – a actividade política e a criação literária – estarem interligadas, evoluindo em paralelo. O contributo recepcional de Jean Tailleur revela já uma maturidade interpretativa, fruto não só de um distanciamento cronológico em relação aos textos da autora, que proporciona uma percepção global do conjunto da obra segheriana, mas também do conhecimento de estudos entretanto publicados. Trata-se, no entanto, de uma leitura marcada ideologicamente, que sublinha, acima de tudo, a finalidade didáctica da obra de Anna Seghers.

O prefácio de Ilse Losa, no contexto de um país controlado pela censura e culturalmente distanciado da realidade alemã, evidencia um claro propósito informativo, que, como é evidente, não encontramos no texto da edição francesa. É igualmente de assinalar o facto de Ilse Losa, ainda que de forma intuitiva e pouco rigorosa, notar o carácter inovador da narrativa e o seu arrojado formal – um dado particularmente relevante não só atendendo à data destas apreciações, mas também ao próprio contexto literário português, à altura limitado no contacto com outras referências culturais. Este aspecto, referente à modernidade da escrita segheriana, é omitido no texto francês, centrado essencialmente na mensagem política da obra.

Refira-se, para além disso, que o prefácio de Ilse Losa revela uma acrescida carga emotiva na apreciação do texto, fruto por certo da proximidade cronológica relativamente aos acontecimentos narrados, mas também da identificação com o percurso da autora – um aspecto que se reflecte no próprio texto traduzido.

4. Abordagem comparativa da narrativa de Anna Seghers «Der Ausflug der toten Mädchen» e da tradução portuguesa «O Passeio das Raparigas Mortas» de Ilse Losa

4.1. Relevância da análise imagológica na abordagem comparativa

É consabida a importância das manifestações linguísticas em geral, e da tradução em particular, na construção das identidades culturais dos povos e das nações. Tal como refere José Lambert, a tradução constitui um importante vector na estruturação dinâmica da identidade de um colectivo não só considerando retrospectivamente o manancial (dificilmente definido ou contabilizado) de conteúdos importados e integrados na cultura autóctone, mas também equacionando prospectivamente a necessidade da importação de outras referências e o seu eventual impacto no contexto de chegada (cf. Lambert, 1995: 167).

Quaisquer que sejam os contornos do fenómeno de tradução, quer este redunde num processo de assimilação dos componentes do sistema cultural externo ou na sua questionação, o acto tradutivo é na sua essência performativo do confronto com a alteridade e impulsionador de uma atitude de revisão identitária. Subjaz-lhe, pois, um procedimento diagnóstico (consciente ou não) das falhas do sistema cultural autóctone e sucede-lhe uma reavaliação ou reajuste dos componentes do sistema importador e da sua auto-imagem, em virtude das alterações provocadas pela introdução de elementos externos.

Deve, pois, nortear o estudioso de tradução o pressuposto de que os textos são portadores de imagens. Para precisar melhor, o texto de partida reflecte e projecta imagens do contexto do qual emana. Estas serão depois transpostas, seguramente filtradas, adaptadas ou mesmo omitidas, numa lógica de protecção sistémica (cf. Lefevere, 1992: 125), e projectadas no contexto importador. Trata-se de um fenómeno que tem (necessariamente) repercussões (difíceis de prever e de avaliar) na orgânica polissistémica de chegada. O processo de tradução é desta forma um modo de mediação cultural que dinamiza e potencia a construção da identidade de indivíduos, povos e nações. Os estudos de tradução constituem, segundo creio, uma área privilegiada para analisar os contornos da evolução identitária dos grupos sociais, uma vez que as alterações imagéticas, por via da

tradução, representam aspectos indiciadores (e propulsores) dessa mesma evolução.

Partindo destes pressupostos, penso que o cotejo dos textos de partida e de chegada não deve ter como principal objectivo aferir o grau de correcção do texto traduzido ou mesmo fazer um balanço de “perdas” e “ganhos”, mas sim verificar quais os desvios ocorridos no processo e as alterações imagéticas que daí advêm. Tal como refere Lawrence Venuti, numa reflexão sobre o pensamento derridano, a tradução implica invariavelmente a criação de cadeias de significação geradoras da proliferação de possibilidades semânticas (cf. Venuti, 2008: 217).

Sem propriamente desvalorizar as razões que estiveram na base das assimetrias entre os textos de partida e de chegada, o estudioso de tradução que tenha como objectivo a comparação dos dois textos deve acima de tudo reflectir sobre os eventuais efeitos das referidas assimetrias. A indagação dos “porquês” não deve sobrepor-se a uma apreciação das potencialidades imagéticas produzidas pelo novo texto.

Em termos de procedimento de análise, um levantamento, inventariação ou mesmo organização tipológica das alterações ocorridas no processo de tradução afigura-se pouco produtivo do ponto de vista imagológico. Seria assim mais consonante com a natureza desta abordagem (e mais coerente do ponto de vista metodológico) o agrupamento ou ordenação das imagens de acordo com um critério previamente definido, determinado pelo próprio padrão ou perfil imagético dos textos, como me proponho fazer.

4.2. Aplicação de um modelo de estudo imagológico na análise de «Der Ausflug der toten Mädchen»

O estudo das imagens constitui, sem dúvida, uma das abordagens mais adequadas à análise de obras literárias marcadamente interculturais. Não raro inspiradas nas vivências dos próprios autores que, por opção ou por contingências do destino, privaram com outras culturas ou viveram em contextos culturalmente complexos, essas obras revelam uma inquestionável riqueza imagética que, regra

geral, reflecte delicadas questões identitárias. Os escritores, por qualquer razão, desancorados do seu contexto de origem sentem-se particularmente compelidos a passar à escrita as suas vivências, movidos por questões existenciais ou por uma inelutável necessidade de estruturar a sua identidade. (Saliento a propriedade do verbo “estruturar” por ser consonante com a natureza pluridimensional do fenómeno em causa.)

O próprio conceito “identidade”, ou “identidade cultural” para precisar melhor, é por definição complexo, dinâmico e plural.³⁴⁰ Cada indivíduo é portador de diferentes facetas identitárias observáveis nos vários contextos em que se movimenta ou encontra inserido, *e.g.*, o círculo de amigos, o meio familiar ou laboral. As alteridades com que o sujeito se vê confrontado ditam a assunção de determinadas componentes da sua identidade.³⁴¹

Na perspectiva de Gustav Siebenmann, o processo de formação da identidade cultural desenrola-se a vários níveis,³⁴² sendo o primeiro – a «identidade cultural do indivíduo» («die kulturelle Identität des Individuums») – referente à história particular do sujeito. Os núcleos funcionais de pequena ou média envergadura, como sejam a família, a escola ou a instituição laboral, desempenham aí um papel importante. Num segundo nível, que o autor designa como «identidade cultural de um pequeno colectivo» («die kulturelle Identität eines kleinen Kollektivs»), o indivíduo insere-se numa realidade mais vasta, que compreende a aldeia ou uma determinada região, por exemplo. O país ou mesmo o continente a

³⁴⁰ É consensual nos meios académicos, sobretudo a partir de meados dos anos 20, com o desenvolvimento de ramos do saber como a antropologia e a etnologia, o entendimento da identidade como inalienável do conceito de cultura (cf. Siebenmann, 1992a: 232; Segers, 1996: 58). A identidade cultural, enquanto concepção mental ou constructo, caracteriza-se pela pluralidade sincrónica e diacrónica, na medida em que comporta, num determinado momento, múltiplos aspectos, sendo estes passíveis de sofrer alterações ao longo dos tempos: «In theory there are as many cultural identities of a given community as there are times, places and people that construct them.» (Segers, 1996: 58).

³⁴¹ A título meramente exemplificativo: enquanto no âmbito de um qualquer encontro de carácter nacional fará sentido a indicação da cidade ou da região de onde se é originário, num encontro internacional será mais relevante a informação sobre o país ou mesmo a zona do continente a que se pertence.

³⁴² Remeto a este propósito para as reflexões de Gustav Siebenmann sobre o processo de formação da identidade cultural e para o modelo explanado no seu artigo «Sprache als Faktor der kulturellen Identität: Der Fall Kataloniens» (1992), que, aliás, utilizo como suporte teórico para a análise do conjunto da ficção narrativa de Ilse Losa (cf. Marques, 2001: 21-44), pelo facto de este autor considerar a pluralidade inerente à identidade cultural numa perspectiva de planos cada vez mais alargados. Partindo do pressuposto de que a identidade é por definição plural, um dado consensual entre os académicos, Gustav Siebenmann entende que os múltiplos factores que condicionam a identidade cultural de cada sujeito se situam em níveis diferentes, de âmbito mais restrito ou mais alargado, o que aponta no sentido de uma concepção pluridimensional da identidade cultural do sujeito (cf. Siebenmann, 1992a: 231-237).

que o indivíduo pertence constitui igualmente um vector fulcral da sua identidade. Gustav Siebenmann classifica esta dimensão da identidade como a «identidade cultural de um grupo de grande dimensão» («die kulturelle Identität einer Großgruppe») (cf. Siebenmann, 1992a: 231-237).

Curiosamente, Anna Seghers, no discurso que profere por ocasião do *I Congresso Internacional de Escritores*, realizado em Paris em 1935, sublinha a importância da abstracção gregária que é a pátria para a definição do sujeito, e aponta-a, ainda que glosando as palavras de outrem, como instância intermédia entre o Eu e o mundo. No texto intitulado «Vaterlandsliebe»³⁴³ a autora afirma precisamente a natureza pluridimensional da identidade dos indivíduos:

Ein deutscher Schriftsteller nennt das Vaterland «unentrinnbaren Lebensraum, mittleren der drei Daseinsräume, von denen der engste unser Körper, der weiteste unsere Erde sein soll». (Seghers, 1980a: 33).

O sujeito não é assim entendido no vazio, mas inserido em contextos de dimensões diversas, que vão desde o seu próprio corpo aos núcleos relacionais em diferentes enquadramentos de âmbito nacional ou internacional, *i.e.*, a pátria e o universo. Anna Seghers faz, no entanto, questão de salientar a relatividade e volatilidade destes conceitos, uma vez que aquilo que se entende por pátria, nação ou mesmo por universo, difere de cultura para cultura e sofre alterações ao longo dos tempos (cf. Seghers, 1980a: 34ss).

«Der Ausflug der toten Mädchen» pode entender-se como a verbalização literária destas reflexões da autora. Na complexidade estrutural que lhe subjaz, a obra dá conta do processo de afirmação identitária da protagonista nas suas várias dimensões, desdobrando-se em diferentes núcleos imagéticos. Assim, e partindo de um plano mais alargado para um mais restrito, logo no início da narrativa deparamo-nos com a personagem central no contexto da América Latina e, mais

³⁴³ Anna Seghers refere no seu discurso o facto de a noção de pátria ser indissociável da vertente emotiva que une os indivíduos a essa entidade colectiva – aspecto que, na opinião da autora, é invariavelmente aproveitado pelos regimes totalitários para sustentar as suas políticas despóticas e imperialistas (cf. Seghers, 1980a: 33ss).

concretamente, no México. As poucas palavras que esta profere informam que é oriunda da Europa.³⁴⁴

O confronto de uma personagem europeia-alemã com a alteridade do México, que naturalmente desencadeia um exercício de comparação, traduz-se na asserção da identidade cultural do sujeito face a um «colectivo de grandes dimensões» (que neste caso concreto tem contornos continentais).³⁴⁵ Este constitui o tema dominante da moldura narrativa.

No desenrolar das memórias, verificamos que a identidade da protagonista se concretiza na evocação da pátria alemã. Trata-se, no entanto, de um conceito lato e dicotómico, conquanto engloba as imagens da paisagem natural e humana,³⁴⁶ com as respectivas cargas semiointerpretativas. Acresce que, se, por um lado, a Alemanha do Reno é percebida em moldes eufóricos, representando uma espécie de reduto telúrico da identidade da protagonista, por outro lado, a Alemanha política, e mais concretamente a nação nazi, materializa os referentes fóbicos da intolerância e barbárie. A Alemanha renana funciona, em termos operativos, como contraponto à realidade mexicana (como é aliás comumente defendido pela crítica) e, sobretudo, à própria nação nacional-socialista. A terra natal, onde convivem em harmonia vários credos religiosos, torna-se, na narrativa, símbolo da aceitação integrativa da diferença (cf. *infra*, 275-276).

³⁴⁴ Este aspecto é realçado por Bernardo Pérez Alvarez que escolhe esta narrativa, entre várias outras, para ilustrar algumas características comuns às obras interculturais: «Diese Erzählung [*Der Ausflug der toten Mädchen*] lässt gleich am Anfang einen genauen Ort bestimmen, und führt gleichzeitig einen Vergleich ein: Die Geschichte beginnt außerhalb Europa, in einem mexikanischen Dorf. [...] Dieser Ort ist, aus einer deutschen bzw. europäischen Perspektive, außerhalb der eigenen Lebenswelt und deshalb als ein fremder Ort zu betrachten.» (Alvarez, 2002: 79).

³⁴⁵ Transpondo estas considerações para a própria autora, o confronto com uma alteridade de dimensões mais vastas, como é o caso da realidade latino-americana, faz assomar em Anna Seghers a dimensão europeia da sua identidade. Como podemos ler numa carta enviada em 1946 a Kurt Kersten, e tal como Christiane Zehl Romero, que cita este documento, faz questão de salientar, a Europa é o plano de projecção das suas saudades e afectos. Do outro lado do Atlântico, a pátria alemã não constitui o ponto central de referência, sendo como que absorvida por uma realidade mais vasta que é o continente europeu: «Ich habe Sehnsucht nach Europa [interessanterweise spricht sie nicht von Deutschland allein], nach dem zerrueteten, gemeinen Europa, das vielleicht das beste und das schlechteste hervorgebracht hat, was es auf der Welt gibt. Ich glaube aber auch, dass wir immer in Europa nach hier Sehnsucht haben werden.» (*apud* Romero, 2000: 383). À semelhança do que regra geral acontece nos processos de afirmação identitária, a assunção de um plano mais lato e abrangente da identidade sobrepõe-se (em moldes integrativos) às outras componentes de dimensões menores.

³⁴⁶ Christiane Zehl Romero faz referência ao facto de a paisagem, o rio e a cidade integrarem uma mesma unidade espacial que marca a obra de Anna Seghers: «Landschaft, Fluß, und Stadt bildeten in Seghers' Erinnerungen, und wohl auch in ihrer Jugend, eine untrennbare Einheit [...]» (Romero, 2000: 60).

É neste segundo nível de afirmação identitária (a «identidade cultural de um pequeno colectivo») que a personagem reflecte sobre a organização sociopolítica nacional-socialista e destaca os sectores estigmatizados pelo poder instituído, como a minoria católica e os judeus. Embora não se verifique uma identificação com qualquer destes colectivos, é inquestionável o sentimento de proximidade solidária da protagonista em relação a esses grupos e a sua rejeição das práticas discriminatórias do poder dominante. Ao contrário do que sucede no nível anterior, referente ao encontro com a realidade mexicana, em que a alteridade é percebida pelo sujeito como uma entidade estranha, ou pelo menos não familiar, aqui a protagonista demarca-se em relação a um colectivo que ostraciza e extermina certas minorias. Estas formas de entender o Outro, patentes no primeiro e segundo níveis enunciados, correspondem àquilo que Bernardo Pérez Alvarez classifica como «estranheza cultural» («kulturelle Fremdheit») e «estranheza social» («soziale Fremdheit»)³⁴⁷.

Na sequência do que foi exposto, podemos observar nesta obra de Anna Seghers um terceiro plano, mais restrito, nas ligações pessoais da protagonista e, mais concretamente, na tríade que esta forma com as suas amigas Leni e Marianne. Embora não seja líquido ver nesse grupo de personagens o ângulo exclusivamente privado da narrativa, atendendo à representatividade das figuras, este não deixa de constituir o seu círculo de relações mais próximo. É aqui que a personagem central vai procurar as suas referências e serão os modelos comportamentais (futuros) destas colegas que lhe servirão de bitola ética e moral. A afirmação da identidade individual da protagonista, a sua atitude como pessoa e cidadã, passa, assim, pela aprovação do comportamento de uma amiga e pela condenação do de outra.

Ainda na linha de aplicação do esquema proposto por Gustav Siebenmann ao estudo da narrativa de Anna Seghers, gostaria de chamar a atenção para o facto de este teórico considerar que se verifica nos vários níveis do processo de construção da identidade um diferente grau de explicitação das vivências do sujeito. Por exemplo, enquanto no nível mais individual as experiências são

³⁴⁷ Norbert Mecklenburg, outro dos autores que se debruça sobre a questão da «estranheza» cultural, reflecte igualmente, no artigo intitulado «Über kulturelle und poetische Alterität» (1990), sobre as várias acepções dos conceitos e distingue entre o «estranho» do ponto de vista cognitivo, referindo-se a realidades que são desconhecidas, e o «estranho» normativo, sempre que se trata da consciência de não pertença a uma determinada realidade (cf. Mecklenburg, 1990: 80ss).

sobretudo de natureza privada e subjectiva, inserindo-se, por isso, numa aprendizagem implícita (ainda que com carácter sistemático e continuado), no último nível estas estão associadas a um discurso incutido por instâncias superiores, o que justifica a sua explicitação:

Auf der Ebene des Individuums ist die Identität implizit, privat, empfunden, erfüllt, empirisch. Sie kann in gewissen Fällen, die wir dann als psychopathologisch werten, auch imaginär oder illusorisch sein [...]. Im Falle der Kleingruppe ist die kulturelle Identität ebenfalls implizit, aber pragmatisch erlebt, wenn auch meistens nicht verbalisiert. [...] Im Falle der Großgruppe hingegen ist die kulturelle Identität grundsätzlich explizit, gewissermaßen patriotisch, rhetorisch. Es ist ein Sekundärphänomen, [...], das vielmehr das Ergebnis darstellt eines Erziehungs- und Bewußtmachungsprozesses, den offizielle Instanzen durchführen. (Siebenmann, 1992a: 237).

Estas reflexões sobre as diferentes dimensões da identidade dos indivíduos e o seu grau de explicitação tornam-se particularmente pertinentes em relação à narrativa «Der Ausflug der toten Mädchen», em que o acto da escrita tem uma dimensão temático-estrutural. Tal como se pode ler em diversos passos da obra, o eu narrador, confrontado com uma crise identitária individual e colectiva, sente a necessidade de passar à escrita, ou seja, de “explicitar”, vivências pretéritas que têm, neste contexto, um carácter fundador. A reconstituição das memórias da protagonista, metapretexto da narrativa, insere-se num plano mais vasto: o projecto de reconstrução da pátria alemã como um colectivo uno e fraterno (cf. *supra*, 194-195). Esta dimensão interpretativa de «Der Ausflug der toten Mädchen» corresponde ao processo de explicitação referido por Siebenmann.

Ciente da natureza complexa dos fenómenos em causa, avessos a taxonomias e esquemas espartilhadores, pretendo, com a estrutura acima explanada, propor e aplicar um modelo de análise comparativa da obra «Der Ausflug der toten Mädchen» e da tradução portuguesa «O Passeio das Raparigas Mortas». Gostaria, no entanto, de reiterar o facto de as imagens que integram cada uma das dimensões identitárias enunciadas serem passíveis de extravasar os planos em que, para efeitos de análise, estão inseridas, uma vez que são parte integrante

de um padrão imagético mais vasto e, como tal, concorrem para a urdidura de um sistema de imagens que é o texto final.

Delineado o esquema organizativo das imagens veiculadas na narrativa, que reflectem o próprio processo de construção da identidade, penso que será relevante observar até que ponto se verificam distorções no processo de tradução. Partindo do pressuposto de que o texto traduzido tem simultaneamente o estatuto de original e de cópia, constituindo um espaço de partilha autoral do autor e do tradutor, é lícito questionar onde é que este último se situa no espaço do texto que traduz, sobretudo quando se trata de uma obra que constitui a projecção literária da identidade do autor. Tal como defende Cees Koster, no artigo «Textual presence of the translator», o tradutor tem apenas uma presença latente na tradução e, enquanto categoria abstracta, está presente nas diferenças entre o texto de partida e o texto de chegada. Qualquer método comparativo deverá, ainda segundo este estudioso, saldar-se num esforço para dar visibilidade à presença do tradutor (cf. Koster, 2008: 33). Não posso deixar de sublinhar a propriedade das observações de Cees Koster, que entende ser esse o enfoque do cotejo do original e da tradução. Gostaria, no entanto, de referir que, no caso da narrativa em questão, entendendo o texto de chegada como um espaço de projecção identitária da tradutora (à semelhança do que acontece no original com a autora), será necessário socorrem-nos do esquema estruturador da identidade autoral que subjaz ao texto de partida para detectar aquilo que poderíamos designar por “invariáveis identitárias” (os pontos de contacto entre as identidades da autora e da tradutora) e os pontos divergentes, ou seja, aquilo que singulariza o perfil identitário de quem traduz.

4.3. «Der Ausflug der toten Mädchen» e «O Passeio das Raparigas Mortas» – verbalizações de processos de definição identitária

4.3.1. A identidade cultural europeia no contexto da América Latina

A moldura diegética de «Der Ausflug der toten Mädchen» narra o encontro da protagonista, oriunda da Europa, com a realidade do México. Apesar da centralidade desta questão, o Velho Continente surge na narrativa como uma

referência vaga, sem contornos imagéticos definidos. O início abrupto é assinalado pela citação em discurso directo da fala da protagonista que, interpelada por um habitante local (mais adiante identificado como sendo o taberneiro), informa, para espanto absoluto deste, que vem da Europa.³⁴⁸ Essa indicação é fornecida com a mesma indiferença com que um viajante faculta os seus dados de identificação num qualquer albergue ou ponto de embarque.³⁴⁹ A indisfarçável (ainda que muda) estupefacção com que o taberneiro recebe a resposta é reveladora da tónica do encontro entre as duas entidades, europeia e mexicana, marcado pela mútua estranheza – uma reacção que indicia a consciência da distância espaciocultural que separa os universos das figuras.

A inusitada situação em que a protagonista se encontra, a viver a prazo num contexto que lhe é alheio, exacerba-lhe a consciência da pertença a um continente outro – o que constitui, segundo Gustav Siebenmann, a dimensão mais lata e abrangente da identidade cultural do indivíduo (cf. *supra*, 245-246). Bernardo Alvarez afirma, precisamente a propósito do passo inicial de «Der Ausflug der toten Mädchen, que é essa *mise-en-scène* que faz com que o leitor alemão tome consciência das diferenças entre o Eu e o Outro, accionando um modelo que lhe permite percepção-las:

In dieser durch den Ort für die deutschsprachigen Leser entfremdeten Situation beginnt die Verarbeitung eines Fremdheitsmodells: Mit der Ortsbestimmung wird eine Perspektivierung eröffnet, wonach Fremdheit und Eigenheit determiniert werden können und der Bezug von Seiten des Lesers zu dieser thematisierten fremden Welt beginnt. Im Zusammenhang mit der Textrezeption wird eine Fremdheitsrezeption durchgeführt. Eine Gegenüberstellung wird aktiviert und

³⁴⁸ Na esteira da interpretação do périplo da protagonista pela planície do México como evocativa do motivo da descida aos infernos (cf. *supra*, 208), os autores do artigo «Anna Seghers's Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* – eine surrealistische Komposition aus Traum und Wirklichkeit» (1995) consideram as perguntas do taberneiro sobre a proveniência da protagonista e a sua resposta vaga “von viel weiter her” como alusivas a essa situação (cf. Trapp *et al.*, 1995: 68).

³⁴⁹ Marc Augé, na obra intitulada *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992), entende os “não lugares”, espaços que não se podem definir como identitários, relacionais ou históricos, como reflexo e produto da sobremodernidade (cf. Augé, 1992: 100). Trata-se de espaços sem memória, marcados pelo provisório e pelo efémero, pontos onde os indivíduos chegam, ou nos quais permanecem algum tempo, sem quaisquer pretensões de aí se fixarem, não querendo (ou não podendo) por isso mesmo desenvolver uma ligação de identidade com o espaço. As estações de comboio, os aeroportos, os hotéis, as ruas e praças, cidades turísticas e centros comerciais são comumente entendidos como símbolos deste fenómeno da ocupação transitória – consequência de um nomadismo que entretanto se massificou (cf. Augé, 1992: 97ss; Gerhard, 2001: 93).

damit die Abgrenzung zwischen dem, was als Eigenes und was als Fremdes zu betrachten ist. (Alvarez, 2002: 79).

Pontuam a moldura narrativa vários elementos sinalizadores da diferença, componentes cénicos ou referências identificativas do país e da sua cultura, os chamados “marcadores culturais”, que concorrem para a formação de um padrão imagético de estranheza.³⁵⁰ Trata-se de um aspecto importante no cotejo dos textos de partida e de chegada, que deverá analisar até que ponto é que a tradução consegue reproduzir (ou recriar) o referido padrão.³⁵¹

A par das referências aos cactos, aos sombreiros mexicanos e ao clima desértico – elementos que conformam a imagem estereotipada do país –,³⁵² termos como «Pulqueria» e «Rancho», tomados de empréstimo do espanhol, tornam-se imprescindíveis para situar o leitor alemão na exótica paisagem do México. A tradução portuguesa mantém igualmente os termos hispânicos, decalcando, assim, a estratégia lexical usada no texto de partida (cf. Schreiber, 1993: 159). A título de curiosidade, refira-se que «Pulqueria» surge no texto português entre aspas, de modo a assinalar a origem estrangeira da palavra, o que não acontece com o original, que não isola o termo. O substantivo «rancho» aparece de forma absolutamente natural, não sendo sentido como um estrangeirismo, uma vez que existe na língua portuguesa.

³⁵⁰ A tradução de obras de carácter intercultural reveste-se de contornos particularmente delicados, uma vez que terá de fazer eco no contexto alvo de um processo de transposição cultural verbalizado no original. A propósito dos textos interculturais, Bernardo Alvarez refere o seguinte: «Die Verbindung zwischen den zwei Kulturen macht einen Prozess der Übertragung von einer Symbolsprache in eine andere nötig. Dieser Prozess wird hier *kulturelle Übertragung* genannt. Dieser Begriff bringt die Interkulturalität des Textes in den Vordergrund, wobei kulturelle Elemente einer Kultur an die der anderen Kultur anzupassen sind. Übertragung soll nicht als Synonym von Übersetzung verstanden werden, weil damit vor allem auf die sprachliche Korrespondenz zweier Sprachen bzw. Texte abgehoben wird. Der Begriff *kulturelle Übertragung* soll dagegen die Verknüpfung der zwei kulturellen Welten in einem einzigen Text in den Vordergrund stellen.» (Alvarez, 2002: 77).

³⁵¹ Antoine Berman, que reflecte sobre os principais tipos de deformações que se verificam nos processos tradutivos, refere a existência no original de redes de significação que deverão ser tomadas em linha de conta na tradução. Nesta perspectiva, certos vocábulos ou expressões não devem ser considerados isoladamente, mas sim dentro de um padrão que subjaz ao texto e lhe abre outras dimensões semânticas. Uma tradução pouco conseguida pode passar, precisamente, pela má compreensão, e consequente destruição, desse padrão de significados (cf. Berman, 2003: 292-293).

³⁵² Refira-se que Anna Seghers vai retomar nesta narrativa os motivos já anteriormente utilizados em *Transit* nos passos alusivos ao México e às suas gentes. Nas escassas páginas em que o romance faz referência a este destino de exílio, deparamo-nos com um eu narrador que, nas instalações do Consulado mexicano em Paris, para além de admitir não se interessar pela realidade deste país latino-americano, confessa que invariavelmente o associa a «cactos», «enormes chapéus de palha» e «petróleo» (cf. Gutzmann, 1994: 164-165).

Apesar de, como foi referido, se verificar na tradução o recurso a empréstimos lexicais que, no texto segheriano, evocam a atmosfera mexicana, a proximidade entre os sistemas linguísticos português e espanhol reduz, até certo ponto, a eficácia do efeito “estranhante”.

A aldeia permanece, no entanto, inominada,³⁵³ à semelhança das personagens locais, o que, se, por um lado, não acrescenta ao cenário uma nota de exotismo,³⁵⁴ como acontece nos exemplos anteriores, por outro lado, reforça a noção de um vazio situativo, fruto da ausência das coordenadas geográficas, e agudiza a sensação de desterro da protagonista.

No entanto, o confronto com a alteridade mexicana não é exclusivamente, ou sequer predominantemente, marcado pelo exótico. A circunstância do exílio confere matizes existenciais à realidade percebida. Esta torna-se auto-reflexiva, projectando os estados anímicos do próprio sujeito (cf. *supra*, 206ss). Toda a situação concorre para a formação de uma imagem disfórica das populações e dos cenários.³⁵⁵ O facto de a protagonista se encontrar, por capricho do destino, deslocada numa terra longínqua confere uma dimensão especular à paisagem, na medida em que esta reflecte o desgaste psicológico do sujeito. A aridez geológica e o clima desértico são metafóricos da sua exasperação.

³⁵³ Embora não exista na narrativa qualquer referência ao nome da aldeia ou à sua localização, Josefina Sandoval, com base nos dados biográficos da autora e na descrição da paisagem na moldura narrativa, presume que se trata de uma povoação chamada San Miguel de Allende: «In ihrer Rahmengesichte vermittelt Anna Seghers uns ein subjektives Bild vom Land México und seinen Bewohnern. Im Mittelpunkt ihrer Schilderung steht ein abgelegenes Dorf. Obwohl der Ort nicht namentlich genannt wird, ist [...] anzunehmen, daß es sich hier wohl um San Miguel de Allende, Gto., handelt, wo sie sich nach dem Unfall zur Genesung aufhielt. Anna Seghers zeigt durch ihre Ich- Erzählerin, wie dieser Ort und seine Landschaft kurz vor der Regenzeit aussehen und sich das Leben der Dorfbewohner abspielt.» (Sandoval, 2001: 138).

³⁵⁴ No levantamento que faz dos aspectos narrativos recorrentes nas obras interculturais, Bernardo Pérez Alvarez refere precisamente os nomes das personagens e os topónimos como passíveis de marcar os contextos culturais estranhos ao leitor, funcionando como elementos sinalizadores da diferença: «Schon in der räumlichen Gestaltung des Textes sind die Namen von Orten, Städten und allgemein Toponymik von Bedeutung, wie in der örtlichen Gestaltung schon gezeigt wurde. Personennamen sind auch eine besondere Art von Fremdheitsmarkierung, die eine andere Wahl für die Namengebung ahnen lassen und Fremdheit darstellen.» (Alvarez, 2002: 82).

³⁵⁵ Gustav Siebenmann refere, a propósito da imagem da América Latina na literatura de expressão alemã, que o facto de nos anos 30, na sequência das conturbações na cena política europeia, esses países do hemisfério sul se terem tornado o destino de milhares de exilados, em que se incluem muitos nomes conceituados da intelectualidade perseguida, vem conferir uma componente existencial à percepção desse espaço, outrora essencialmente palco de expedições e como tal caracterizado pelo exótico, pela exuberância da natureza e pelo mistério das civilizações pré-colombianas (cf. Siebenmann, 1992c: 200).

A leitura contrastiva dos textos de partida e de chegada permite-nos constatar que a tradução de Ilse Losa recria uma atmosfera muito próxima da do original. O texto-alvo transporta o leitor para a agreste paisagem do exílio e fá-lo comungar do desconforto sentido pela personagem. A tradutora mostra-se particularmente consciente das linhas isotópicas que percorrem os segmentos intradieгéticos do texto-fonte, superando-o, por vezes, na contundência e plasticidade das imagens veiculadas.³⁵⁶ Exemplo disso mesmo é o passo em que a protagonista observa, pelos interstícios da paliçada de cactos que cercam a aldeia, os montes que se avistam ao longe:

Ich konnte durch eine Ritze in die graubraunen Bergabfälle hineinschauen, die, kahl und wild wie ein Mondgebirge, durch ihren bloßen Anblick jeden Verdacht abwiesen, je etwas mit dem Leben zu tun gehabt zu haben. (ATM: 7, sublinhados meus).

Através duma fenda, eu conseguia espreitar para dentro dos declives desses montes castanho-acinzentados, calvos e selvagens como uma montanha na Lua, que negavam teimosamente terem tido, alguma vez, relação com a vida. (PRM: 13, sublinhados meus).

A supressão de «durch ihren bloßen Anblick» representa um desinvestimento na percepção visual do quadro. Por outro lado, o acréscimo do advérbio «teimosamente» dá particular enfoque à tenacidade agreste da natureza e à reiterada afirmação de morte. A tradutora, fazendo uso de um registo metafórico, reforça os traços de voluntarismo dos elementos cénicos e sublinha a esterilidade da paisagem.

Um outro exemplo do uso de estratégias de tradução que reforcem as linhas isotópicas do texto-fonte é o passo em que a protagonista, na sua demanda turística, observa o caminho que conduz ao deserto:

³⁵⁶ Refira-se que não se trata propriamente de uma estratégia tradutiva de “enriquecimento” do texto de partida, como acontece em traduções que fazem do original apenas um pretexto, ou matéria-prima, para um exercício estilístico de reescrita literária (cf. Berman, 2003: 290). Trata-se, neste caso concreto, mais de uma questão de “capital simbólico”, uma vez que o facto de o texto segheriano ser traduzido por uma autora deverá resultar na sua valorização, ou aumento do seu prestígio, no contexto de chegada. O tradutor funciona assim como o agente ao serviço do autor para lhe tentar angariar um lugar de relevo no contexto hospedeiro (cf. Gouanvic, 2005: 158).

Der Weg war so weiß, daß er in die Innenseiten der Augenlider geritzt schien, sobald ich die Augen schloß. (ATM: 8, sublinhados meus).

Era um caminho branco, tão branco que me parecia senti-lo gravado no ecrã das pálpebras sempre que fechava os olhos. (PRM: 14, sublinhados meus)

A duplicação do adjectivo «branco» (imagem da crueza da luz solar que incide sobre esse trajecto) enfatiza a brancura que caracteriza o cenário desértico. Embora possa estar na base deste tipo de desvios a consciência, por parte da tradutora, do valor estético do texto de partida e a necessidade de, desta forma, compensar o novo enunciado das perdas inerentes ao processo de tradução – um procedimento que Michael Schreiber associa ao «primado do efeito» (cf. Schreiber, 1993: 247ss) –, trata-se de alterações que evidenciam uma boa compreensão dos principais motivos do texto-fonte e concorrem para uma ênfase da sua carga semântica.

Como contraponto ao motivo do sol, surgem na narrativa as alusões às sombras dos chapéus ou das casas que constituem micro-espacos de protecção contra o calor. E se a referência à «sombra gigantesca» do chapéu do taberneiro (PRM: 13) é consonante com a verbalização do original («der riesige Schatten», ATM: 7), já a tradução do passo em que a protagonista procura refugiar-se do sol encostada à parede da «pulqueria» permite ao leitor-alvo uma melhor visualização do quadro, dando-lhe a noção da agressividade da canícula mexicana – insuportável para alguém recém-chegado de outras latitudes:

Ich lehnte mich gegen die Wand in den schmalen Schatten. (ATM: 7, sublinhados meus).

Encostei-me à parede, metendo-me dentro de uma magra faixa de sombra. (PRM: 14, sublinhados meus).

O texto português, fazendo uso de uma expressão metafórica, cria na sombra a interioridade de um abrigo, o que resulta numa imagem muito plástica da

forma como a protagonista tenta desesperadamente acoitar-se na exiguidade desse espaço.

À semelhança do que acontece com os motivos do início da narrativa que são retomados no final, também o da sombra faz a ponte entre as duas sequências da obra, sublinhando o arredondamento compositivo que lhe subjaz. A protagonista, quando desperta do estado de alheamento em que mergulhara, depara-se com o mesmo cenário, ainda que com alterações pontuais dos seus elementos. O taberneiro continuava imóvel, mas ao seu lado sentara-se um outro mexicano. Entretanto a sombra dos seus chapéus deslocara-se para os pés, denunciando assim a passagem do tempo. O facto de o texto de chegada omitir este pormenor faz com que se perca esta *nuance* semântica:

Zu ihren [meines Wirtes und seines Freundes oder Verwandten] Füßen hockten einträchtig die Schatten ihrer Hüte. (ATM: 38, sublinhados meus).

A seus pés [do taberneiro e do seu amigo ou parente] repousavam, em boa harmonia, os dois chapelões. (PRM: 45, sublinhados meus).

A sombra dos chapéus funciona como uma espécie de relógio solar que marca um tempo com uma *durée* muito própria: o da interioridade da protagonista. O texto de chegada, ao elidir a referência ao movimento da sombra, não dá conta do seu significado cronotópico, coarctando, por isso, ao leitor-alvo esta possibilidade interpretativa. O texto português opera, por vezes, desvios na tradução de certos pormenores que comportam outras dimensões semânticas, como é o caso da referência à sombra enquanto marca subtil da passagem do tempo.

Ainda a respeito desta questão, vale a pena recordar um outro passo, referente aos momentos em que a protagonista recupera a consciência. Mais uma vez a tradução ignora esse aspecto cronológico:

Die Sonne brannte noch immer stark, ihr Licht brannte nie schneidender, als wenn es schräg gerichtet war. (ATM: 37, sublinhados meus).

O sol queimava. Era a hora em que batia de esquelha e ardia com maior intensidade. (PRM: 45).

Comparando os textos alemão e português, verificamos que este último não traduz a forma adverbial «noch immer» que dá conta da passagem de um lapso de tempo entre as sequências inicial e final do nível intradieético. À semelhança do que acontece no excerto anterior, este dado torna-se menos evidente no texto de chegada, não dando ao leitor a noção da duração do processo introspectivo.

A existência destas discrepâncias não invalida que a tradução consiga destacar as principais linhas isotópicas que percorrem o texto e equacioná-las em termos da situação de exílio vivida pela protagonista.

Este enquadramento contextual faz com que descubramos na imagem do taberneiro – personagem solitária e sem nome, que se torna representante do povo mexicano – uma dimensão semântica que está por detrás da superficialidade das impressões turísticas.³⁵⁷ Abandonado a uma lassidão que não sabemos se anímica se atávica, mas que se coaduna com os estereótipos da indolência e conformismo mexicanos,³⁵⁸ este é ao mesmo tempo projecção da interioridade da protagonista. A imagem do Outro, o taberneiro, configura as categorias estruturadoras da identidade do Eu, ainda que numa «lógica de privação».³⁵⁹ Ou seja, a alteridade é acima de tudo vista como destituída das características tidas pelo sujeito como

³⁵⁷ Existe um vasto manancial imagético associado ao povo mexicano, e que advém da riqueza etnográfica, com toda a vivacidade folclórica e animação cromática que lhe subjaz. Tal como refere Irene Lorisika, é esta a imagem dos mexicanos – um povo espontâneo, festivo e garrido – que qualquer turista pode encontrar em roteiros do país (cf. Lorisika, 1994: 74).

³⁵⁸ Os estereótipos, não raro bipolares, do povo mexicano radicam em factos da sua História recente como, por exemplo, a independência de Espanha (1823) ou o conflito texano (1846-1848). No primeiro caso recai sobre o povo colonizador toda a carga imagética negativa, sendo a imagem dos nativos marcada pela nobreza, garbo e valentia, que viria a servir de inspiração às elites europeias exiladas e à própria organização de núcleos de resistência. No entanto, em parte na sequência da guerra com os Estados Unidos da América e da perda dos territórios texanos, difundir-se-ia a imagem dos mexicanos como um povo propenso à inércia, ao conformismo e mesmo à cobardia (cf. Siebenmann, 1992c: 193ss).

³⁵⁹ Na esteira de Michel Foucault, e com base na sua análise dos mecanismos de exclusão social, Michael Karskens, no artigo intitulado «Alterity as Defect: On the Logic of the Mechanism of Exclusion» (1991), reflecte sobre as formas de lidar com o Outro, dando particular destaque aos fenómenos de rejeição. Segundo o autor, esta atitude advém do facto de o sujeito entender a alteridade como privada de características que, na sua óptica, são imprescindíveis e que determinam em última instância a aceitação do indivíduo no grupo de pertença. (Por exemplo, os judeus na Alemanha nazi eram vistos como elementos privados de germanidade). Este tipo de percepções faz do Eu e do Outro entidades irreconciliáveis. Esta lógica de privação é, regra geral, acompanhada do silenciamento de outras características positivas da alteridade, o que adensa o clima de mistério (e inclusivamente de temor) nas relações que se estabelecem entre a identidade e a alteridade. Exemplo disto mesmo é o comportamento de segregação de algumas seitas ou mesmo de grupos minoritários, por parte do colectivo social, para o que muito contribui a disseminação de imagens estereotipadas desses mesmos núcleos (cf. Karskens, 1991: 78-81).

essenciais. Assim, enquanto a protagonista se vai afirmando como uma figura tenaz, combativa e ávida de conhecimento (movida por uma curiosidade militante, esta afoita-se na tórrida planície para ver de perto o muro e o rancho que se avistavam da hospedaria, ATM: 8), o taberneiro surge, nas atitudes e comportamentos, como o seu oposto. Após o contacto inicial com a protagonista, perde todo o interesse pela insólita forasteira, abstendo-se de lhe fazer perguntas e mesmo de a observar. Veja-se como os textos de partida e de chegada verbalizam este aspecto:

Er [der Wirt] hatte aufgehört, mich zu betrachten, ihn lockten weder das Dorf noch die Berge, er starrte bewegungslos das einzige an, was ihm unermeßliche, unlösbare Rätsel aufgab: das vollkommene Nichts. (ATM: 7, sublinhados meus).

Desistiu [o taberneiro] de me examinar. Também a aldeia e os montes não o atraíam. Imóvel, cravava os olhos na única coisa que o obrigava a decifrar enigmas imensos e insondáveis: o nada. (PRM: 13-14, sublinhados meus).

Enquanto «das vollkommene Nichts» [o nada absoluto] dá conta do campo de visão em que se perde o olhar da personagem, intensificando o adjectivo o seu vazio, no texto português verifica-se a ausência desse reforço, sendo a forma «o nada» pouco incisivo para dar conta desse vazio. Esta alteração torna-se relevante sobretudo se, mais uma vez, entendermos a figura numa lógica de privação identitária. Ao contrário do que acontece com a protagonista, invadida pelo passado e alentada pela missão da escrita, o taberneiro surge como uma entidade destituída de tempo, sem história nem horizontes. A encenação desse vertiginoso vazio do olhar é metafórica da ausência das coordenadas estruturadoras da sua identidade. (A protagonista, pelo contrário, é arrebatada pelo excesso das imagens do passado que lhe explicam o presente e lhe apontam a urgência de um futuro a cumprir).

O mesmo motivo, uma espécie de imobilismo niilista, é retomado no segmento intradieético, que remata a narrativa, em que a protagonista, que entretanto recupera do alheamento a que se entregara, se depara novamente com o

taberneiro que continua na mesma posição, agora acompanhado de um outro mexicano:

Mein Wirt hockte noch immer vor dem Haus, und neben ihm hockte ein Freund oder ein Verwandter, genau wie er, erstarrt von Nachdenken oder von gar nichts. (ATM: 38, sublinhados meus).

O taberneiro continuava acororado em frente da casa. A seu lado havia agora um amigo ou um parente, petrificado como ele de tanto pensar ou de não pensar em nada. (PRM: 45, sublinhados meus).

Mais uma vez estabelecendo um paralelismo entre as figuras do taberneiro e da forasteira, a percepção visual dá lugar à introspecção. Esta sucessão de processos sensorial e cognitivo revela-se produtiva no caso da protagonista, pois, a reconstituição das imagens do passado permite-lhe reestruturar a sua identidade. No do taberneiro, pelo contrário, trata-se de um momento perfeitamente vazio e infrutífero.

Embora a apatia existencial do taberneiro seja descrita no texto português em moldes mais consonantes com o cenário lunar do que no original («erstarrt» e «petrificado»),³⁶⁰ naquilo que pode ser entendido como uma estratégia de compensação (cf. Lefevre, 1992: 105; Schreiber, 1993: 248), a causa desse estado é atribuída, na obra alvo, exclusivamente ao acto de pensar (ainda que esvaziado no seu conteúdo, «pensar em nada»). No texto alemão o estatismo da figura pode não ter qualquer explicação especial como se se tratasse de um qualquer traço endémico ou da simples consequência de existir naquele espaço.

Ainda a propósito do taberneiro e da protagonista, se compararmos o início e o final da obra, verificamos que existe uma alteração na qualidade da relação³⁶¹

³⁶⁰ Esta constitui efectivamente uma das principais linhas isotópicas da narrativa que entronca nos estereótipos da aridez lunar das planícies do México divulgadas na arte europeia. A obra de Daniel Thomas Egerton (1797-1842), artista inglês que pintou «Cratér de Popocatépetl» (1838) ou «Viajeros cruzando el arroyo» (1830) – quadros que integram o volume *Views in México* (1840) –, contribuiu, em boa parte, para difundir na Europa a imagem de um México vulcânico e desértico (cf. Haufe, 1992: 130-131). Atendendo aos profundos conhecimentos de pintura de Anna Seghers, não será de descartar a hipótese de a escritora estar familiarizada com a obra deste artista.

³⁶¹ As representações da alteridade não são, de forma alguma, estáticas, estando sujeitas às alterações conjunturais. No artigo intitulado «Methodisches zur Bildforschung», Gustav Siebenmann chama a atenção para o facto de uma das características básicas das imagens ser precisamente a sua mutabilidade,

entre ambos, expressa no determinante possessivo, usado na última parte do texto segheriano. A expressão «der Wirt», que se pode ler no começo da narrativa, dá lugar a um familiar «mein Wirt», que, segundo alguns críticos, não deixa de trair uma atitude de sobranceira ironia. Josefina Sandoval aponta precisamente este passo, em que a protagonista regressa do seu périplo pelas imediações e se depara com o taberneiro (aparentemente) imóvel no mesmo sítio, como um dos que melhor verbaliza a demarcação do eu narrador, uma mulher oriunda da Europa, empreendedora e dinâmica, em relação ao Outro latino-americano, representado naquela figura estática e indolente. Na opinião de Josefina Sandoval, o afastamento da protagonista relativamente à alteridade mexicana é visível na percepção disfórica dos traços idiossincráticos desse povo (cf. Sandoval, 2001: 138-139).³⁶²

Note-se, no entanto, que, entendendo o passeio da personagem e a revisitação das recordações como um alheamento do tempo / espaço do presente, o uso do adjectivo possessivo, «mein Wirt», pode ser consentâneo com a tranquilidade de quem gradualmente recupera a consciência e reconhece o lugar em que se encontra. A expressão «mein Wirt» torna-se, assim, metafórica do reconhecimento das coordenadas não tanto espaciais, mas da sua própria existência, sobretudo, atendendo à relevância semântica da evocação das memórias em termos da estruturação identitária da protagonista.

Independentemente dos enfoques interpretativos deste passo, certo é que estas questões escapam à tradução portuguesa, que utiliza como determinante, quer no segmento intradieético inicial, quer no final, o artigo definido: «o taberneiro». O texto de chegada não dá conta de qualquer alteração da qualidade da relação entre o Eu e o Outro. A protagonista percepçiona a alteridade em moldes mais neutros, uma vez que se limita a constatar que o quadro inicial – o taberneiro, a mesa da «pulqueria» e o espaço envolvente – continua inalterado.

Entendendo estes passos como referentes à afirmação da identidade da protagonista na sua vertente mais lata – face a um «colectivo de grandes

ou seja, a susceptibilidade de adquirirem traços negativos ou positivos consoante as alterações do meio de onde emanam (cf. Siebenmann, 1992b: 3).

³⁶² Não posso deixar de referir que o estudo de Josefina Sandoval é por vezes demasiado drástico nas apreciações que faz das imagens segherianas do México. Em relação ao passo em causa, a autora insinua que haverá por parte da protagonista, na forma (algo arrogante) como se refere ao taberneiro, uma atitude de despeito pelo facto de este ter ficado indiferente à presença de uma forasteira recém-chegada da Europa (cf. Sandoval, 2001: 138-139).

dimensões» –, podemos afirmar que a percepção da alteridade mexicana é, até certo ponto, verbalizada em moldes mais disfóricos no original do que no texto de chegada. Na tradução não é tão evidente a demarcação identitária relativamente ao Outro, ou seja, a reprovação das premissas identitárias da alteridade latino-americana.

Refira-se ainda que, embora o texto de Ilse Losa evidencie uma compreensão correcta da matriz e das principais linhas isotópicas que percorrem o texto, *e.g.*, a aridez, o calor – a lógica que subjaz às compensações atesta esse aspecto –, o mesmo não se verifica relativamente à captação da carga semântica de certos aspectos relacionados com o tempo, que funcionam na obra como planos de projecção anímica e identitária da protagonista. Sublinhe-se, no entanto, o facto de a tradução datar de meados dos anos 50, época em que a literatura do exílio era ainda fortemente marcada por abordagens de carácter documental e biografista, e que só mais tarde os estudos académicos deslocam esse enfoque interpretativo para as questões interculturais e de identidade. A recepção de Ilse Losa da narrativa «Der Ausflug der toten Mädchen» reflecte, por isso, as tendências da crítica coeva.

4.3.2. A identidade cultural face a um colectivo de pequenas dimensões: a Alemanha do Reno *versus* a Alemanha nacional-socialista

4.3.2.1. Imagens da Alemanha renana

O nível intradieético da narrativa tematiza, de forma mais ou menos directa, o processo de definição identitária da protagonista, na medida em que esta afirma a sua pertença ao continente europeu. Essa componente da identidade do Eu, recém-aportado da Europa, ganha ao longo da obra uma toponímia e contornos topográficos mais definidos.³⁶³ A personagem assume-se como oriunda da

³⁶³ Ao contrário do que sucede com os espaços de evasão, regra geral, concebidos como territórios vagos e vastos, o solo pátrio, inalienável do conceito de nação e suporte da sua dinâmica gregária, compreende um património paisagístico, referências toponímicas e limites geográficos. Simon Schama, que reflecte sobre o papel da paisagem na definição da identidade nacional, defende precisamente esta ideia: «National identity [...] would lose much of its ferocious enchantment without the mystique of a particular landscape tradition: its topography mapped, elaborated, and enriched as a homeland.» (Shama, 1995: 15).

Alemanha renana, em várias sequências diegéticas marcadas por minuciosas descrições paisagísticas.³⁶⁴ As representações da pátria contrastam com as imagens do México, sem quaisquer referências geomásticas ou outras coordenadas espaciais (cf. *supra*, 253).

A Alemanha do Reno, fonte de inspiração do Romantismo, constitui um dos veios imagéticos centrais da narrativa. Os passos em que a protagonista contempla a paisagem, num exercício de identificação plena com a natureza, são marcados por uma percepção profundamente telúrica do espaço:

Mich zog es zuerst dichter ans Ufer, damit ich die unbegrenzte sonnige Weite des Landes in mich einatmen konnte. [...] Je mehr und je länger ich um mich sah, desto freier konnte ich atmen, desto rascher füllte sich mein Herz mit Heiterkeit. (ATM: 14, sublinhados meus).

A mim apetecia-me, primeiro, aproximar-me mais da margem do rio. Queria respirar e viver a amplitude radiosa e ilimitada da região. [...] À medida que olhava em redor de mim, respirava melhor e enchia-se-me o coração de alegria [...]. (PRM: 20, sublinhados meus).

Trata-se de um trecho com evidentes laivos românticos. A materialidade física da paisagem é contígua à da entidade que percepção, naquilo que pode ser entendido como uma projecção identitária com contornos panteístas. Note-se, no entanto, que as locuções conjuntivas proporcionais que, ligadas, iniciam a oração subordinada do texto de partida, «je mehr und je länger», dão a noção de um processo em crescendo que escapa ao texto de chegada. No original, a contemplação da paisagem é de uma emotividade tal que se reflecte na própria fisiologia da personagem, aguçando-lhe os sentidos e, em certa medida, tornando-a mais viva. No texto português a locução conjuntiva proporcional «à medida que»

³⁶⁴ Este constitui seguramente um dos aspectos mais autobiográficos de «Der Ausflug der toten Mädchen»: a identificação do sujeito com a Alemanha banhada pelo Reno. Na opinião de Christiane Zehl Romero, este aspecto, exacerbado pelo afastamento forçado da pátria, reflecte-se na globalidade da produção narrativa de Anna Seghers: «In ihrem durch Flucht und Exil geprägten Leben lieferten ihr der Raum, aus dem sie stammte, wie keine andere Landschaft Deutschlands die Bilder für das Thema Heimat, das für sie besonders wichtig wurde. Zunächst erfuhr das Kind Stadt und Landschaft als selbstverständlichen Lebensraum, als Heimat im ursprünglichen unreflektierten Sinne.» (Romero, 2000: 54).

não transmite a imagem de um processo perceptivo intenso e inebriante, mas mais desapaixonado e factual.

Ainda no texto de Anna Seghers, mais do que um momento de comunhão com a natureza, trata-se da própria interiorização dos elementos naturais metaforicamente expressa no inspirar o ar (na respiração), «in sich einatmen».³⁶⁵ A noção do carácter visceral desse acto é, até certo ponto, compensada na tradução pelo desdobramento do núcleo verbal, «respirar e viver», que procura assim resgatar esta dimensão semântica – uma verbalização perifrástica que, até certo ponto, se situa no limiar da «adição» (*Addition*) e da «explicação» (*Explikation*) (cf. Schreiber, 1993: 229).

Já a expressão verbal «mich zog es», evocativa do motivo romântico da atracção das águas, ao ser traduzida por «a mim apetecia-me», destitui o excerto do seu pendor enigmático, dando-lhe um carácter mais racional ou mais marcado por uma vontade pontual do sujeito. A própria utilização de um sujeito indeterminado «es» indicia a existência de uma entidade oculta e confere à natureza uma aura de mistério – um efeito que não é reproduzido no texto-alvo.

Para além das alusões ao rio, às encostas verdejantes, aos insectos e às flores, as referências ao universo colegial (as classes das raparigas, a alegria dos gestos e das atitudes, a confraternização à mesa a comer bolos e a beber café, ATM: 14) formam uma linha isotópica que completa o quadro de harmonia entre as paisagens natural e humana (cf. *supra*, 210).

Esses passos, em que se vislumbram traços da estética romântica, são evocativos da identidade do povo alemão e apresentam expressões e termos culturalmente marcados passíveis de causar estranheza ao leitor-alvo.³⁶⁶

A análise do texto de chegada deverá considerar até que ponto, e em que moldes, é que este consegue situar o leitor no contexto cultural alemão. As

³⁶⁵ Numa carta datada de Janeiro de 1946 dirigida a Michel Oppenheim, um conterrâneo de Anna Seghers, a autora dá conta das saudades que tem do Reno e da cidade onde cresceu. É curioso notar a referência ao facto de o respirar do ar da terra natal ser o momento pelo qual esta mais anseia: «Ich möchte außerordentlich gern auf begrenzte Zeit die Stadt wiedersehen, in der ich geboren und aufgewachsen bin. Sie können sich nicht vorstellen, was für Sehnsucht ich nach dem Rhein habe. Dieser Wunsch ist nicht geringer geworden durch alles, was sich daheim zugetragen hat. Er ist sogar hier auf dem Kontinent noch gewachsen [...]. Ich weiß nicht, ob Sie verstehen können, dass man erst recht das Gefühl hat, man müsste einmal wieder daheim atmen.» (Seghers, 1992: 199, sublinhados meus).

³⁶⁶ Trata-se de uma situação diferente da da alínea anterior, em que as alusões à cultura mexicana constituíam uma marca de estranheza cultural tanto para o leitor alemão como para o leitor-alvo.

sequências narrativas que dão conta do piquenique das alunas concentram alguns desses marcadores culturais. Assim, o bolinho que Lore oferece a Ida no momento do café, «Zimtsternchen» (ATM: 17), consta no texto português como «estrelinha de canela» (PRM: 24), mas já a referência ao padrão da louça, «Zwiebelmuster» (ATM: 18), surge na tradução entre aspas, sem qualquer explicitação ou nota explicativa (PRM: 25). Em relação aos rapazes que aportam no ancoradouro, o texto informa que estes pertencem ao «Realgymnasium» (ATM: 20 e PRM: 26), conservando-se assim o termo alemão, mas quando se especifica a classe que frequentam, o termo «Unterprima» (ATM: 20) é traduzido por «sétimo ano» (PRM: 26).

Os exemplos acima apresentados sugerem-nos a existência de um compromisso entre a observação das normas do contexto de partida e as do contexto de chegada. Não tendo propriamente como objectivo silenciar ou camuflar as marcas culturais patentes no texto alemão que identificam o seu contexto de origem, a tradutora tenta, quando tal é possível, encontrar um termo correspondente, tornando-as acessíveis ao leitor de chegada. Ainda assim, tem o cuidado de evitar estabelecer correspondências forçadas, dado o vazio lexical de alguns dos termos no sistema linguístico português. As designações que são mantidas no original não constituem, atendendo ao seu reduzido número, um factor entrópico da leitura.

A Alemanha anterior às guerras é representada como um espaço pleno de vida e poupado ainda aos desaires da História. No entanto, a descrição marcadamente eufórica da paisagem campestre confere aos quadros traços de irrealidade com profundas implicações interpretativas (cf. *supra*, 211). O uso de registos linguísticos, imagens e motivos decalcados no Romantismo alemão ou inspirados nos *Märchen* forma uma espécie de padrão de “estranhamento”, que cria no leitor uma distância crítica em relação aos sucessos narrados (cf. Schlossbauer, 1994: 588). É, portanto, lícito questionar até que ponto o texto de chegada consegue reproduzir o referido “padrão”, para fazer uso do conceito explanado por Antoine Berman (cf. Berman, 2003: 292-293), tanto mais que lhe subjaz toda uma tessitura de códigos e referências que não é possível terem o mesmo eco no leitor-alvo.

Tal como foi referido, existem ao longo da obra passos relativos à descrição das personagens e das paisagens naturais que evidenciam traços dos contos fantásticos (cf. *supra*, 211). Mais uma vez, os vários momentos do passeio escolar fornecem bons exemplos do uso desses códigos. As alusões ao grupo das raparigas e a sua comparação com a classe dos rapazes, recém-chegados ao local da excursão, ilustram isso mesmo:

Während die teils gesitteten, teils strolchigen Buben, die um den »Greis« herumbummelten, den Kobolden aus der Sage glichen, war der Mädchenschwarm drunter im Garten piepsig und elfig. (ATM: 26, sublinhados meus).

Se os rapazes em redor do «Ancião» – alguns bem comportados, outros autênticos diabinhos – faziam lembrar os duendes das lendas, as raparigas eram pássaros e sílfides. (PRM: 33, sublinhados meus).

Atente-se, no texto de chegada, na compensação da supressão das referências à inquietude dos rapazes, veiculadas pelo adjectivo «strolchig» e pelo verbo «herumbummeln», com a inserção do substantivo «diabinhos», que, ainda que evocando uma esfera semântica não terrena, neste caso, dá sobretudo a noção de um comportamento turbulento. A mistura de elementos do imaginário pagão e cristão confirma, mais uma vez, a opção tradutiva no sentido de uma aproximação aos cânones e referências culturais do leitor-alvo.

As metáforas usadas para caracterizar as raparigas remetem-nas para um plano de etérea elevação – um campo semântico diametralmente oposto ao da classe masculina. Sublinho a estratégia tradutiva utilizada que, embora sacrifique o substantivo colectivo «Schwarm», consegue solucionar a tradução dos adjectivos «piepsig» e «elfig» (chilreantes e sílfidas) através de uma transformação intracategorial (cf. Schreiber, 1993: 222), *i.e.*, com recurso à respectiva conversão nominal «pássaros» e «sílfides». A referência espacial «drunten im Garten», que reforça a comparação das raparigas com as sílfides, espíritos do ar semelhantes a anjos, afigura-se de algum modo irrelevante para o leitor português, mais distanciado da mitologia germânica, sendo inclusivamente omitida na tradução.

Os exemplos acima explanados parecem evidenciar uma boa compreensão dos padrões de significação que subjazem ao texto segheriano e, mais uma vez, não deixam de ser ilustrativos do cuidado da tradutora de aproximar o seu texto das normas do contexto de chegada, tornando a leitura do padrão mais acessível ao novo público.

Não são, no entanto, apenas as personagens e a sua caracterização que enformam os códigos mitológicos e românticos do texto de Anna Seghers. O espaço da narrativa sugere igualmente essa atmosfera fantástica, como podemos ver nas descrições da paisagem fluvial que as alunas avistam do barco. Os cenários reproduzidos na superfície do rio são metafóricos da fragilidade do universo aí espelhado. Acresce que a imagem invertida das colinas pode ser vista como um indício ominoso da alteração da ordem social aparentemente harmoniosa. A referência ao aproximar do crepúsculo e a dissipação das imagens reflectidas na água contribui para corroborar esta leitura:

Das späte Licht schien bald in eine Tallücke mit einer Eisenbahnspur, bald gegen eine entlegene Kapelle, und alles lugte rasch noch einmal aus dem Rhein, bevor es in der Dämmerung verschwand. (ATM: 30, sublinhados meus).

Os restos da luz focavam ora a brecha no vale, onde passava a linha do comboio, ora a capelinha distante. Então tudo isto se reflectia, mais uma vez, na superfície do Reno, antes de mergulhar definitivamente na escuridão. (PRM: 38, sublinhados meus).

Este passo referente ao anoitecer evidencia uma atitude interpretativa por parte da tradutora. A expressão «mergulhar definitivamente na escuridão», comparada com o original, reveste-se de uma acrescida tragicidade, podendo ler-se como prenúncio das guerras que se aproximam. A tradução de «Dämmerung» por «escuridão» surte do ponto de vista semântico um efeito mais dramático. Para além disso, a inserção do advérbio «definitivamente» de alguma forma aproxima semanticamente «mergulhar» de «verschwinden», imprimindo ao enunciado a angústia da irreversibilidade do processo.

Note-se mais uma vez, ainda a propósito dos excertos transcritos, o recurso a motivos literários de inequívoca inspiração romântica. Os insidiosos jogos da luz de fim de tarde vão, a espaços, resgatando da penumbra um ou outro recanto da paisagem. Ainda que consiga recriar a atmosfera de bucolismo crepuscular do original, o texto-alvo mostra algumas diferenças de verbalização, optando a tradutora por um registo mais preciso e esbatendo os traços de animismo dos cenários. Exemplo disso mesmo é a utilização do artigo definido ao invés do artigo indefinido do texto de partida – uma transformação intracategorial que concorre para desfazer a aura misteriosa da natureza e para criar um mundo mais familiar. Também a tradução de «lugen» (espreitar) pelo verbo «reflectir» redundava igualmente numa maior objectividade em termos de representação.

Em resumo, enquanto o original suscita a imagem de uma paisagem misteriosa e encantada, o texto de chegada tende a descrevê-la em moldes mais racionais. Ainda que estas alterações possam ser o resultado de uma tendência “clarificadora”, regra geral, associada aos processos de tradução,³⁶⁷ trata-se de uma verbalização, em certa medida, mais consentânea com as normas neo-realistas do sistema de chegada.

O passo seguinte, referente ainda à contemplação das margens do rio, corrobora alguns dos aspectos focados anteriormente. Mais uma vez, a natureza parece intuir os tempos que se aproximam. A quietude do fim de tarde torna-se metafórica do silêncio que, regra geral, antecede o momento da deflagração do perigo. A atitude das personagens, numa espécie de mutismo expectante, é evocativa da tensão que se sente na iminência da catástrofe. Neste contexto, o crocitar das aves e o «uivo» da fábrica parecem anunciar a desgraça da guerra. Ao contrário do que sucede no excerto acima transcrito, verifica-se agora uma subinterpretação da carga simbólica de alguns destes pontos:

³⁶⁷ Antoine Berman reflecte sobre os principais tipos de desvios tradutivos e refere a tendência para a “racionalização” que, na sua opinião, se verifica ao nível das estruturas sintácticas, na alteração das composições e sequências frásicas, e na selecção lexical com vista a tornar o discurso mais objectivo. Nesta medida a racionalização é conducente à abstracção, dilui a densidade semântica do original, desfaz a sua tessitura orgânica e confere-lhe uma linearidade (e parcialidade interpretativa), avessa à natureza da obra de partida: «Rationalization makes the original pass from concrete to abstract, not only by reordering the sentence structure, but – for example – by translating verbs into substantives, by choosing the more general of two substantives, etc. [...] This rationalization / abstraction is all the more pernicious in that it is not *total*. It doesn't mean to be. It is content to *reverse* the relations which prevail in the original between formal and informal, ordered and disorderly, abstract and concrete. [...] To sum up: rationalization deforms the original by reversing its basic tendency.» (Berman, 2003: 289).

Wir waren alle im stillen Licht still geworden, so daß man das Krächzen von ein paar Vögeln hörte und das Fabrikgeheul aus Amöneburg. (ATM. 30, sublinhados meus).

Na tranquilidade da luz que se extinguiu, ficámos caladas. Só se ouviam alguns pássaros e o apito da fábrica de Amoenburg. (PRM: 38, sublinhados meus).

Note-se a existência no texto de partida de uma isotopia fónica, «im stillen Licht still geworden», de difícil recriação, que mimetiza a atmosfera de silêncio – naquilo que poderá ser considerado uma coincidência entre os sistemas fónico e semântico (cf. Schreiber, 1993: 146). Este efeito é, em parte, compensado pelo uso de um registo metafórico imbuído de cadência e sonoridade («Na tranquilidade da luz que se extinguiu»). A omissão no texto português do verbo substantivado «Krächzen» – o crocitar que faz dos pássaros arautos da desgraça – torna inócua a referência ao som das aves. Também a tradução de «Fabrikgeheul» [uivo da fábrica] por «apito da fábrica» redundava num duplo empobrecimento semântico não só porque se perde a noção animalésca do bramido ou uivo, que parece reforçar a imagem da natureza de sobreaviso em relação ao perigo, mas também por não ser suficientemente evocativo do silvo das sirenes que anunciam os bombardeamentos.

Mais uma vez se verifica no texto de partida a utilização de figuras de estilo e códigos literários próximos do Romantismo que não são mantidos no texto de chegada. Efectivamente, nas sequências que tematizam a percepção profundamente telúrica da natureza (tanto nos passos que dão conta da projecção do sujeito na paisagem circundante, como naqueles que descrevem a natureza em moldes animistas) a tradução esbate ou torna menos evidentes as marcas de um discurso metafórico. Ainda que tal se possa ficar a dever ao próprio estilo da tradutora, menos propenso à elaboração poética, o texto traduzido não deixa de se aproximar dos códigos neo-realistas.

O motivo da “ponte” surge na narrativa como elemento de ligação entre os espaços natural e urbano. Inicialmente integrada na natureza, esta emerge posteriormente da paisagem como testemunho da História da nação. Ao invés de unir as populações, a ponte figura como palco dos grandes conflitos militares do

século, naquilo que constitui a negação do propósito para o qual foi construída.³⁶⁸ A sequência em que se faz referência à ponte é marcada pela evocação de vários momentos históricos, tratando-se de um passo que levanta delicadas questões de tradução:

Wir fahren unter der Rheinbrücke durch, über die bald im ersten Weltkrieg Militärzüge fahren sollten mit all den Knaben, die jetzt im Garten ihren Kaffee tranken, und mit den Schülern aller Schulen. Als dieser Krieg endete, rückten die Soldaten der Alliierten über die gleiche Brücke und später Hitler mit seiner blutjungen Armee, die das gesperrte Rheinland wieder besetzte, bis die neuen Militärzüge zum neuen Weltkrieg alle Knaben des Volkes zum Sterben rollten. (ATM: 30, sublinhados meus).

Passamos por debaixo da ponte do Reno. Na Primeira Guerra Mundial, os comboios militares – com todos aqueles rapazes, agora no jardim a tomarem café, e com alunos de outras escolas – atravessaram esta mesma ponte. Terminada a guerra, os soldados regressaram por ela. Mais tarde, por ali passou Hitler com o seu exército de jovens para ocupar a Renânia desmilitarizada até que novos comboios levassem, para uma nova Guerra Mundial e para a morte, todos os rapazes do nosso povo. (PRM: 37, sublinhados meus).

Atente-se a confluência de três planos temporais, referentes ao dia da excursão escolar, num período em que se respirava ainda uma atmosfera de paz, e às duas Guerras Mundiais. Num trecho em que domina o tempo pretérito (“Imperfekt”), a antecipação por parte do eu narrador da guerra que se adivinha é veiculada pelo uso do verbo «sollen», que assinala um futuro dentro do passado – forma comumente utilizada na obra para expressar a superioridade informativa do eu narrador relativamente ao plano dos sucessos narrados (cf. *infra*, 283). A referência à mobilização dos soldados na Primeira Guerra Mundial constitui, no texto de partida, uma prolepse interna, *i.e.*, um futuro (relativamente ao dia do passeio) dentro de um passado mais alargado (o da narrativa). A tradução de «fahren sollten» não pelo futuro do pretérito [haveriam de atravessar], mas pelo

³⁶⁸ Simonetta Sanna refere-se precisamente a este aspecto: «Ähnlich verwandelt sich die Rheinbrücke, unter der der Dampfer hindurchfährt, aus einem organischen Bestandteil der Landschaft in ein kollektives Werkzeug von Feindschaft und Krieg; das ursprünglich Verbindende wird zum Trennenden.» (Sanna, 1996: 191).

pretérito – «atravessaram» – destitui a intervenção do eu narrador do tom profético que a caracteriza. Para além disso, o texto de chegada veicula uma linearidade discursiva, que, se por um lado, parece simplificar a tessitura de tempos verbais do texto segheriano (um aspecto que a tradutora admite no prefácio causar-lhe alguma apreensão),³⁶⁹ por outro lado, não deixa de amputar o texto original precisamente naquilo que muitos consideram ser a novidade da obra – o entretecer dos tempos verbais.³⁷⁰ A este respeito refere Walter Grossmann: «Die “zukünftige Vergangenheit”, die hier auch “vergangene Zukunft” ist, gibt der Erzählung etwas vollkommen Neues.» (Grossmann, 1962: 131). Trata-se, no fundo, e glosando as palavras de Grossmann, de uma fusão poética de tempos com a qual a autora procura resgatar o próprio tempo (cf. Grossmann, 1962: 131).

Ainda que na base destas alterações possa estar uma má interpretação matricial, ou um erro de tradução (cf. *infra*: 283), certo é que o texto português apresenta uma ordenação mais sequencial dos eventos narrados. O leitor-alvo é assim, até certo ponto, poupado ao «zigueaguear» cronológico do original. A alteração dos tempos verbais levada a cabo no processo de tradução implica, igualmente, modificações ao nível dos deícticos espaciotemporais – dois sistemas ou códigos que operam paralelamente e em articulação conjunta (cf. Bensen, 1998: 62ss). A tradução faz tábua rasa do dia do passeio como marcador cronológico (atente-se na supressão do advérbio «bald» e do determinante demonstrativo «dieser») e remete o episódio da mobilização dos soldados da Primeira Guerra

³⁶⁹ Ilse Losa, nas considerações que tece no prefácio em relação a este texto de Anna Seghers, refere o uso dos tempos verbais como um dos aspectos mais marcantes e inovadores da narrativa, mas também como aquele que mais preocupação lhe causa, enquanto tradutora, pelo facto de poder tornar-se particularmente complexo para o leitor-alvo. Estas reflexões coadunam-se com alguns dos aspectos abordados por Gideon Toury na obra *Descriptive Translation Studies And Beyond*, na qual o autor discute o sacrifício, aquando da tradução, de alguns traços fundamentais do texto de partida em nome da «aceitabilidade» no contexto hospedeiro: «Subjugation to target literary models and norms may thus involve the *suppression* of some of the source-text's features, on occasions even those which marked it as “literary”, or as a proper representative of a specific literary model, in the first place [...]. It may also entail the *reshuffling* of certain features, not to mention the addition of new ones in an attempt to enhance the acceptability of the translation as a target literary text, or even as a target literary text of a particular type.» (Toury, 1995: 171).

³⁷⁰ Hélène Roussel e Klaus Schulte defendem, num artigo dedicado ao estudo da tradução francesa de «Der Ausflug der toten Mädchen», que os desvios tradutivos que se verificam ao nível dos tempos verbais, e que se reflectem numa diminuição do carácter clástico da narrativa, não deixam de comprometer um importante veio interpretativo, porque, segundo os autores, é com o entretecer dos tempos verbais que se obtém uma espécie de presentificação ou cristalização no tempo de uma mensagem que se pretende atemporal. É essa perpetuação que dá sentido ao sacrifício das raparigas e que faz destas uma espécie de “herança” da nação alemã, projectando-as para o plano futuro (cf. Roussel, 2007: 107-108).

Mundial para o passado, com o uso do pretérito em vez do futuro do pretérito. Obvia-se, deste modo, o movimento pendular do original. O texto de chegada apresenta, assim, uma segmentação frásica diferente da do texto-fonte. Trata-se de uma deformação que, em certa medida, se aproxima daquilo que Antoine Berman considera uma tendência para a “racionalização” e que passa, regra geral, por uma reorganização das sequências e estruturas frásicas de modo a expandir, clarificar ou tornar mais visíveis as verbalizações condensadas do texto-fonte (cf. *supra*, 267). Neste caso concreto, o desfazer da oscilação cronológica do texto segheriano (ainda que eventualmente não intencional) aproxima-se de um entendimento mais “ortodoxo” da estética neo-realista, segundo a qual a categoria tempo, explorada de forma a conduzir ao desenlace, desempenha um papel fundamental (cf. Reis, 1983: 351).

Um outro aspecto fulcral no cotejo dos dois excertos é a tradução de «rückten» [avançaram] por «regressaram» de que resulta uma má interpretação da cronologia das duas guerras mundiais sintetizadas neste passo da narrativa. A referência ao avanço das tropas aliadas sobre a região da Renânia, «[...] rückten die Soldaten der Alliierten über die gleiche Brücke» – ocupação militar que se verificou depois da Primeira Guerra Mundial – é erradamente interpretada como o regresso dos combatentes do primeiro conflito armado «os soldados regressaram por ela». A omissão do complemento determinativo, expresso pelo genitivo «der Alliierten», que identifica a facção em causa, é, até certo ponto, consequência do problema de tradução acima referido. Também o participio passado, com função adjectival, «gesperrt» [interdita], que se reporta ao estatuto após-Versailles da zona da Renânia, é traduzido, de forma errónea, por «desmilitarizada», o que, em certa medida, atenua o carácter intrusivo do avanço das hostes hitlerianas.

Ainda no mesmo excerto, deparamo-nos com uma outra omissão no ponto em que se faz referência às tropas arregimentados por Hitler. Assim, enquanto no texto de partida consta «Hitler mit seiner blutjungen Armee», na tradução lê-se «Hitler com o seu exército de jovens». O facto de se suprimir no texto-alvo o adjectivo «blutjung» [jovem na flor da idade] contribui para destituir a imagem dos soldados alemães de uma carga empática – o que resulta num relato mais sóbrio e desapaixonado.

Esta alteração concorre para acentuar o carácter disfórico das representações dos alemães na tradução relativamente às do texto segheriano – um aspecto que será notado noutros passos (cf. *infra*, 274).

Enquanto o motivo da ponte constitui na narrativa um memorial da História recente da Alemanha, a descrição da cidade, por sua vez, faculta-nos o seu ângulo privado, dando conta do efeito devastador das guerras nas pessoas e nas coisas.

A aproximação ao espaço urbano traduz-se numa cada vez mais intensa evocação dos cenários apocalípticos – um processo que funciona como uma espécie de confirmação dos lampejos ominosos que foram perturbando as memórias do passeio. As imagens, que se sucedem a um ritmo mais acelerado, e que denunciam o frágil equilíbrio do idílio natural (cf. Hilzinger, 1990: 1575), resultam da convergência de diversos estratos de memória suscitada pela reavistagem dos locais.³⁷¹ O eu vivencial, tal como um arqueólogo, move-se num espaço onde habitam vários tempos, sendo, por isso, a par e passo, assaltado por ecos de momentos diversos da história da cidade. O movimento oscilatório entre os planos cronológicos é, mais uma vez, assinalado pelos modos e tempos verbais, bem como por referências históricas concretas, como se pode verificar no passo que abaixo se transcreve:

Doch die Häuser, die Treppen, der Brunnen standen wie immer. Auch Brauns Tapetengeschäft, das mit der Familie in diesem Krieg verbrannt sein sollte, nachdem ihm im ersten Krieg durch ein Fliegerabwehrschuß nur die Schaufenster zertrümmert worden waren, zeigte die geblühten und gestreiften Tapetenauslagen, so daß die Marie Braun, die zuletzt neben mir gegangen war, rasch in das Geschäft ihres Vaters ging. (ATM: 33, sublinhados meus).

No entanto, lá estavam como sempre as casas, as escadarias, as fontes. E também a loja dos Braun onde se vendiam papéis pintados. Na Primeira Guerra Mundial apenas lhe tinham estilhaçado as montras, mas ouvi dizer que nesta última ficara reduzida a cinzas.

Vi, numa montra, papéis com florzinhas e às riscas. Maria Braun, que me acompanhara até aqui, enfiou para a lojita [...]. (PRM: 40-41, sublinhados meus).

³⁷¹ Simon Schama defende que a percepção do espaço é essencialmente mental e que este constitui um repositório de memórias: «Before it can ever be a repose for the senses, landscape is the work of the mind. Its scenery is built up as much from strata of memory as from layers of rock.» (Schama, 1995: 6-7).

Do ponto de vista sintáctico, note-se o desmembramento da frase alemã, demasiado longa para o leitor português, e, mais uma vez, a alteração da sequência dos planos cronológicos – um procedimento já referido anteriormente, que confirma a opção no sentido de uma aproximação aos cânones do sistema de chegada (cf. *supra*, 267). As alusões aos episódios históricos ajudam a balizar as várias prolepses relativamente às memórias do passeio, marcadas estas pelo uso do “Imperfekt”. O texto-alvo revela precisamente neste passo algumas fragilidades. Assim, se o “Imperfekt” do texto de partida é traduzido pelo pretérito imperfeito, já a expressão «verbrannt sein sollte», que deveria traduzir-se por um futuro do pretérito [haveria de ser queimada], pois que, à semelhança do que foi notado a propósito do excerto anterior, deveria dar conta de um futuro na perspectiva do passado, surge traduzida por um pretérito-mais-que-perfeito numa oração subordinada integrante – «que ficara reduzida a cinzas» – introduzida por uma oração principal – «ouvi dizer». Possivelmente a dificuldade encontrada ter-se-á ficado a dever a uma interferência com a acepção do verbo modal como indicador de presunção.³⁷²

Mais do que analisar as causas da incorrecção tradutiva, cabe, acima de tudo, reflectir nas suas implicações semânticas ao nível do texto de chegada. Neste caso concreto, a menção pelo eu narrador do conhecimento mediatizado dos factos relatados, ainda que advenha de um erro de tradução, não choca o leitor-alvo, uma vez que configura uma situação plausível no contexto de uma narrativa em que a protagonista se encontra exilada num país bem distante dos cenários da Alemanha.

Ainda no passo transcrito, a tradução suprime a referência à forma como as montras da loja foram estilhaçadas na Primeira Guerra Mundial, na sequência dos disparos da artilharia de defesa anti-aérea. Trata-se de mais uma omissão que concorre para paliar, no texto de chegada, a imagem empática dos alemães não

³⁷² Não será de descartar a hipótese de uma eventual confusão ou interpretação outra do significado do verbo modal neste contexto, uma vez que, tal como acontece em outros passos da tradução em que surge a mesma estrutura, o verbo “sollen” pode também ser utilizado quando nos reportamos a um facto ou afirmação cuja veracidade não podemos afiançar ou cuja fonte desconhecemos: «[Gebrauch des Modalverbes *Sollen* in subjektiven Äußerungen] Zur Weitergabe von Fremdinformationen, ohne sich für die Richtigkeit der Information zu verbürgen; im allgemeinen ohne Quellenangabe.» (Griesbach, 1990: 276).

como agressores, mas como vítimas dos ataques aéreos e actuando em legítima defesa.

As alusões à destruição ocorrida durante a Segunda Guerra Mundial são substancialmente mais cáusticas no original. Assim, enquanto no texto de partida a família Braun é reduzida a cinzas juntamente com a loja, na tradução este final funesto é reservado apenas ao edifício. O facto de o texto de chegada procurar, de alguma forma, atenuar a violência das imagens patentes no original é um traço recorrente que parece configurar, por isso mesmo, uma estratégia da tradutora (cf. *infra*: 290).

A este propósito gostaria de citar um outro passo referente aos bombardeamentos que vitimaram a pequena Else, a família e os empregados que trabalhavam na marcenaria. Chamo a atenção para o facto de o texto de chegada usar estratégias muito semelhantes às que observámos no trecho anterior, que parecem evidenciar a preocupação de poupar o leitor à realidade da guerra:

Seine [des Schreiners] Meinung zu ändern fand er wohl auch keine Zeit, als bei dem englischen Fliegerangriff auf Mainz innerhalb fünf Minuten seine Frau Else, er selbst, seine Kinder und seine Gesellen das Leben verließen, mit seinem Haus und seiner Werkstatt in Staub und Fetzen verwandelt. (ATM: 25, sublinhados meus).

O marceneiro Ebi já não teve tempo para mudar de opinião quando, num ataque aéreo dos Ingleses sobre Mainz e num espaço de cinco minutos, todos ficaram sem vida – ele, sua mulher Else, os filhos e os empregados – e quando a casa e a oficina se transformaram em destroços e pó. (PRM: 32, sublinhados meus).

No texto de Ilse Losa, a cisão entre referentes animados («ele, a sua mulher Else, os filhos e os empregados») e inanimados («a casa e a oficina») dá a ilusão de uma distinção entre os processos de destruição humana e material – uma salvaguarda que não se verifica no texto de partida, que coloca indistintamente personagens e objectos a um mesmo nível. Esta indiferenciação dos alvos dos ataques, que resulta do uso da preposição «mit», vai determinar outros desvios de tradução, nomeadamente a substituição de «Staub und Fetzen» por «destroços e

pó», como que para apagar os vestígios das vítimas humanas entre os escombros dos bombardeamentos.

Independentemente das razões desta contenção tradutiva, que podem passar pelos pruridos de chocar o público-alvo com a violência de uma realidade desconhecida, ou, e na esteira do que foi referido, pelo cuidado em esbater a imagem dos alemães como vítimas da guerra, certo é que as alusões ao destino trágico das várias figuras da narrativa, quer estas tenham perecido nos bombardeamentos (Marie, Else, Marianne), nos campos de concentração nazi (Leni) ou nos campos de batalha (Otto) são invariavelmente alijados da crueza semântica das imagens do original. O impacto visual dos quadros do texto segheriano, em que se podem perceber resquícios da influência da arte mural mexicana (cf. Gutzmann, 1982: 481; 1994: 174), é esbatido na tradução, o que não deixa de comprometer a sua propensão para plasmar no tempo personagens e cenários precisamente com base na plasticidade das imagens e na sua justaposição contrastiva – uma perpetuação entendida numa dimensão totémica e prospectiva.

Para além disso, os exemplos de desvios acima apresentados permitem-nos afirmar que existe uma diferença qualitativa nas imagens dos alemães patentes nos textos de partida e de chegada. Enquanto a narrativa de Anna Seghers questiona as representações estereotipadas da nação alemã, enquanto obreira e mártir da guerra, na medida em que tem desta uma percepção mais híbrida e racional, o texto de Ilse Losa tenta esbater a vertente de vitimização, dando mais realce à imagem dos alemães enquanto intervenientes no conflito armado. Nesta medida, e entendendo o processo de criação literária numa perspectiva de projecção indentitária do sujeito, enquanto a autora se aproxima da identidade dos alemães, a tradutora tem uma percepção mais negativa desse colectivo, demarcando-se de forma mais evidente.

4.3.2. 2. Imagens da Alemanha nacional-socialista

Na lógica de oposições que atravessa «Der Ausflug der toten Mädchen» e que alicerça a sua estrutura narrativa, a Alemanha nazi surge, enquanto fenómeno

fracturante do tecido social, nos antípodas da Alemanha renana – ícone da harmonização de todas as diferenças.³⁷³

O pano de fundo histórico da narrativa explica o elevado número de referências ao sistema político, *e.g.*, cargos, organismos e outras instâncias a operarem na Alemanha hitleriana. Trata-se de uma realidade, até certo ponto, desconhecida do leitor português (ou da qual este tem um conhecimento parcial e indirecto), razão pela qual este aspecto deverá ser tido em linha de conta na análise dos textos.

As opções de tradução procuram, mais uma vez, minorar os factores de estranheza para o leitor de chegada. De um modo geral, as designações de órgãos de poder nazis não surgem em alemão, ainda que a sua especificidade contextual o pudesse eventualmente justificar, sendo, regra geral, vertidas para português, naquilo que pode ser considerado um “empréstimo semântico”, uma vez que se tenta encontrar (ou mesmo construir) no sistema linguístico de chegada uma verbalização que contenha a mesma carga semântica do original (cf. Schreiber, 1993: 225). «Nationalsozialistische Frauenschaft» (ATM: 15), «SS-Sturmbannführer» (ATM: 22), «Gauleitung» (ATM: 22) surgem traduzidas por «Associação das Mulheres Nacional-Socialistas» (PRM: 22), «chefe das tropas de assalto SS» (PRM: 29) e «direcção do distrito» (PRM: 29), respectivamente.

Por outro lado, as alusões às organizações mais emblemáticas do regime, como, por exemplo, as SS, as SA ou ainda a Gestapo, que constituem siglas e figuram deste modo como referências históricas universais – são mantidas no original, configurando, até certo ponto, situações de «empréstimo lexical» (cf.

³⁷³ Christiane Zehl Romero refere precisamente o facto de a cidade natal de Anna Seghers exibir dois monumentos que simbolizavam a coexistência harmoniosa dos diferentes credos religiosos: a *Christuskirche*, templo da minoria católica, e a grande sinagoga da comunidade judaica (cf. Romero, 2000: 53). Estes elementos arquitectónicos eram, acima de tudo, símbolos da tolerância religiosa que caracterizava a cidade. A atitude de respeito pela diferença e a integração dos “vários” outros no seio de uma mesma comunidade irá marcar profundamente Anna Seghers, reflectindo-se no seu entendimento daquilo que deverá ser uma nação. Recordo a este respeito as palavras da autora, que, num artigo publicado na revista berlinense *Die neue Gesellschaft* com o título «Puschkin», em 1949, define a sua identidade do seguinte modo: «Ich komme meiner Heimat und meiner Erziehung nach aus dem Westen. Ich habe meine Kindheit und meine Schulzeit in jenem Teil Deutschland erlebt, den man geographisch und kulturell das linke Rheinufer nennt. Auch dort, in dieser lebhaften und aufgeschlossenen Umgebung, die seit Jahrhunderten bereitwillig alle möglichen Kulturströmungen in sich aufgesaugt und verarbeitet hat [...]» (Seghers, 1980e: 316-317). Refira-se, no entanto, que estas palavras, proferidas no contexto de uma Alemanha dividida e com um rumo decepcionante para a autora, adquirem um significado ideológico, sendo entendidas como uma advertência em relação ao futuro político da recém-fundada RDA.

Schreiber, 1993: 159). À semelhança do que foi anteriormente mencionado, a propósito das referências culturais, também aqui se verifica, por parte da tradutora, a adopção de uma abordagem equilibrada entre a assimilação e a preservação dos termos do texto-fonte.

Um outro aspecto a considerar prende-se com a omissão de muitas das alusões directas a Hitler e aos funcionários do regime. Os exemplos que a seguir se apresentam constituem apenas uma amostragem de um procedimento tradutivo recorrente ao longo do texto. O passo citado localiza-se quase no início da obra e reporta-se à caracterização de Leni, num ponto em que se antecipa já o seu destino trágico:

Ihr [Lenis] Gesicht war so glatt und blank wie ein frischer Apfel, und nicht der geringste Rest war darin, nicht die geringste Narbe von den Schlägen, die ihr die Gestapo bei der Verhaftung versetzt hatte, als sie sich weigerte, über ihren Mann auszusagen. (ATM: 10-11, sublinhados meus).

Liso e brilhante como uma maçã [*sic*] fresca, não havia nele [no rosto de Leni] o mínimo sinal ou a mais leve cicatriz daquelas pancadas que Leni sofreu quando a foram buscar e quando se recusou a depor sobre o marido. (PRM: 17).

Note-se no texto de chegada a omissão ao facto de as agressões terem sido cometidas pela Gestapo.

Mais adiante, o eu narrador, ao recordar a última vez que se cruzou com a personagem, na ânsia de precisar esse momento no tempo, faz novamente uma referência a Hitler que também não consta na versão portuguesa:

Ich hatte dieselbe Falte zwischen ihren [Lenis] Brauen zuletzt gesehen, als ich zu Hitlers Zeit, kurz vor der endgültigen Flucht, in meiner Vaterstadt meine Freunde zum letztenmal traf. (ATM: 11, sublinhados meus).

Vi-lhe, pela última vez, essa prega quando a encontrei, na minha cidade natal – estava eu em vésperas de fugir definitivamente e viera ver os amigos pela última vez. (PRM: 17).

Na frase imediatamente a seguir, quando na narrativa se alude à brutalidade das prisões políticas da era nazi, representada na história do marido de Leni, o texto de chegada surge mais uma vez truncado:

Sie [Leni] hatte sie [die Falte] früher auch in der Stirn gehabt, als ihr Mann zur vereinbarten Zeit nicht an den vereinbarten Ort kam, woraus sich ergab, daß er in der von den Nazis verbotenen Druckerei verhaftet worden war. (ATM: 11, sublinhados meus).

A mesma prega surgiu também quando o marido não apareceu à hora e no lugar combinados e quando Leni concluiu que o tinham prendido na tipografia. (PRM: 17).

Atente-se no facto de a tradução omitir a referência à interdição pelos nazis da tipografia em que foi preso o marido de Leni, uma alusão que torna inequívoca a natureza política da detenção e reforça a imagem de combatividade da personagem, que se encontrava nas oficinas à revelia das ordens do regime. O texto de chegada, não criando propriamente uma ambiguidade, é menos explícito a esse respeito (apenas se lê nas entrelinhas os contornos do episódio).

Para além disso, e em termos globais, podemos referir que, embora o leitor de chegada esteja ciente de que o pano de fundo é a Alemanha de Hitler, o despojamento deste tipo de referências permite-lhe, pontualmente, transpor para outros contextos os acontecimentos aí narrados. Trata-se, segundo creio, de uma tentativa de atenuar as referências contextualizadoras do texto de partida, de modo a permitir uma interpretação mais lata do texto segheriano.

As questões tradutivas relacionadas com as referências contextuais não se resumem, no entanto, à tradução ou omissão de termos isolados ou de outras expressões. O facto de o leitor-alvo ter um conhecimento (necessariamente) mais limitado das situações quotidianas da era nazi e de (em princípio) ignorar o *modus operandi* dos agentes e instituições explica, por certo, a existência de desvios de alterações no texto de chegada que funcionam como aditamentos informativos.

Gostaria neste ponto de citar alguns exemplos. Assim, ainda a propósito do marido de Leni, faz-se referência ao facto de ter sido Walter, um dos alunos do

passeio, amorfo de carácter, mas de porte garboso, quem mais tarde, o conduziria à prisão:

[...] später würde er [Walter], ein zwar schon älterlicher, aber noch äußerst ansehlicher SS-Mann, als Transportleiter Lenis verhafteten Mann für immer fortbringen. (ATM: 26, sublinhados meus).

Walter era um moço [...], que daria mais tarde um membro das SS bastante vistoso, apesar de já ser, então, um pouco envelhecido. Chegaram a dar-lhe o lugar de chefe dos transportes e como tal levaria preso pela última vez, e para sempre, o marido de Leni. (PRM: 33-34, sublinhados meus).

Note-se o facto de a tradução aduzir dados inexistentes no texto de partida, ao fazer referência à prática, recorrente na época, de premiar, através da atribuição de cargos, indivíduos passíveis de se moldarem ao sistema (cf. *infra*, 283) – um procedimento que excede já o domínio da “explicação”.³⁷⁴

Um outro desvio de tradução é o desdobramento pleonástico «pela última vez, e para sempre» que imprime ao texto-alvo uma nota de acrescido dramatismo, reforçando a noção da crueldade das perseguições nazis.

Para além das detenções políticas, a narrativa de Anna Segehrs dá-nos também conta da forma como as minorias étnicas e religiosas foram perseguidas durante esse período. O passo que a seguir se transcreve reporta-se à história de Lore e ao seu envolvimento com um judeu – situação que viria a ser descoberta e denunciada por um funcionário nazi, seu amante:

Ein verärgerter Naziliebhaber hatte sie [Lore], da ihre Untreue Rassenschande hieß, mit Konzentrationslager bedroht. Er hatte lange umsonst gelauert, sie endlich mit dem gesetzlich verbotenen Freund zu überraschen. Doch trotz seiner Eifersucht und Strafger war ihm der Nachweis erst gelungen, als kurz vor diesem Krieg bei einer Fliegeralarmprobe der Luftwart alle Einwohner aus Zimmern und

³⁷⁴ Michael Schreiber reflecte sobre a questão da inserção no texto de chegada de informações inexistentes (ou não explicitadas) no original nos seguintes moldes: «Die Grenze zwischen *Explikation* präsupponierter Informationen in einer Übersetzung und *Kommentar* (Hinzufügung von Informationen zur eigentlichen Übersetzung) ist jedoch schwierig zu ziehen – nicht umsonst ist der Begriff der *Präsupposition* in der Sprachwissenschaft ausgesprochen umstritten.» (Schreiber, 1993: 186).

Betten in den Keller zwang, auch die Lore mit dem verfemten Liebsten. (ATM: 17, sublinhados meus).

O amante nazi, despeitado, ameaçara-a [à Lore] com o campo de concentração, pois enganava-o com um homem «impuro», o que era uma desonra para a «raça». Espiou-a muitas vezes em vão, até que, finalmente, a surpreendeu com o outro. Mas apesar dos seus ciúmes e da sua gana de os castigar, só conseguiu arranjar provas concretas poucos dias antes da última Guerra, quando, durante a manobra de alarme aéreo, todos os habitantes do prédio, sem aviso prévio, foram obrigados a abandonar as camas e os quartos para descerem à cave. Entre eles encontrava-se Lore com o «desprezível» amigo. (PRM: 23, sublinhados meus).

A necessidade de esclarecer certos aspectos do anti-semitismo na Alemanha de Hitler vai estar na base da adopção de estratégias, nomeadamente no que toca à explicitação de conceitos, com vista a tornar as referências do texto segheriano mais facilmente compreensíveis ao leitor-alvo.³⁷⁵ Exemplo disso mesmo são os substantivos «Untreue» e «Rassenschande», que, neste caso, estão mutuamente ligados, e que constituem um problema de tradução pelo facto de remeterem para uma situação específica da era nacional-socialista. A tradutora opta, assim, por um desdobramento perifrástico, «enganava-o [ao amante nazi] com um homem “impuro”, o que era uma desonra para a “raça”». Clarifica-se, deste modo, a amplitude semântica do substantivo «Untreue» (traição amorosa e à pátria), ao mesmo tempo que se esclarece que a afronta à raça, «Rassenschande», reside no facto de Lore ter um relacionamento com um homem judeu. Trata-se pois de uma explicitação, com o objectivo de fornecer ao leitor-alvo informações que este, pelo facto de não possuir essas referências, poderá ter dificuldade em interpretar. Saliente-se ainda que o facto de «impuro» e «raça» surgirem no texto português entre aspas denota a consciência, por parte da tradutora, da natureza histórica dos vocábulos e também um distanciamento crítico relativamente a esses conceitos.

Ainda em relação ao excerto transcrito, sublinhe-se a omissão no texto-alvo da expressão «gesetzlich verboten», que se refere à sanção legal do anti-semitismo,

³⁷⁵ Michael Schreiber chama a atenção para a tendência que se verifica actualmente de subvalorizar os conhecimentos culturais do leitor-alvo, investindo-se nas explicações tradutivas. Na opinião deste autor, esta estratégia de tradução deveria ser utilizada com parcimónia, sobretudo, quando se trata de textos literários (cf. Schreiber, 1993: 186).

não sendo, por isso, suficientemente vincada no texto português a noção de que os comportamentos xenófobos fossem superiormente impostos. Apresenta-se assim no texto de Ilse Losa o fenómeno do anti-semitismo mais como uma questão ético-moral e não propriamente como um princípio programático do regime. A tradução incorrecta de «verfemt» [proscrito] por «desprezível» ajuda a reforçar esta ideia.

Gostaria ainda de chamar a atenção para o facto de o artigo indefinido «ein» no composto nominal «ein verärgerter Naziliebhaber» ser traduzido por um artigo definido «o amante nazi». Resulta deste desvio uma imagem mais positiva da figura de Lore, e, *mutatis mutandis*, do seu envolvimento amoroso com o homem judeu, uma vez que a verbalização do texto de partida, o artigo indefinido, sugere um comportamento mais licencioso da personagem, aliás, na esteira das representações femininas segherianas (cf. *supra*, 223).

Estas reflexões remetem-nos para a questão dos sectores estigmatizados na Alemanha nacional-socialista e para a forma como esses grupos são retratados em «Der Ausflug der toten Mädchen». É precisamente este um dos pontos em que é mais perceptível a voz crítica do eu narrador, que se distancia do eu vivencial e de forma muito clara condena os acontecimentos narrados. Também, por isso, podemos encontrar nesta parte da narrativa alguns dos passos mais representativos do processo de afirmação identitária da autora. As alterações tradutivas não deixam de constituir, por seu turno, formas de afirmação da identidade da própria tradutora.

4.3.2.2.1. A minoria judaica na Alemanha nazi

Cabe mais uma vez recordar que são precisamente as personagens investidas de poder – as professoras – que irão representar as minorias perseguidas pelo nacional-socialismo. Os seus trajectos individuais tornam-se paradigmáticos das alterações que se operam ao nível da sociedade e das concepções imagéticas que as sustentam.

A história da jovem professora judia ilustra, com o seu percurso de ascensão e queda, até que ponto a representação eufórica de uma entidade é passível de

degenerar numa representação fóbica.³⁷⁶ Outrora venerada pelas alunas, Fräulein Sichel será mais tarde alvo das suas agressões – os processos de idolatraria e imolação parecem ter, neste caso concreto, reminiscências bíblicas (cf. *supra*, 225).

A narração destas tragédias deixa-nos perceber a sua dimensão histórica, mas também a forma como o eu narrador as interpreta:

Sie [Fräulein Sichel] setzte sich dicht neben mich, die hurtige Nora schenkte ihr, der Lieblingslehrerin, Kaffee ein: In ihrer Gefälligkeit und Bereitschaft hatte sie Fräulein Sichels Platz sogar geschwind mit ein paar Jasminzweigen umwunden. Das hätte die Nora sicher, wäre ihr Gedächtnis nicht ebenso dünn gewesen wie ihre Stimme, später bereut, als Leiterin der Nationalsozialistischen Frauenschaft unserer Stadt. [...] Doch später sollte sie dieselbe Lehrerin, die dann schon greisenhaft zittrig geworden war, mit groben Worten von einer Bank am Rhein herunterjagen, weil sie auf einer judenfreien Bank sitzen wollte. (ATM: 15-16, sublinhados meus).

Sentou-se [Fräulein Sichel] perto de mim. Era a nossa professora favorita. Por isso Nora, expedita como de costume, não só lhe serviu o café como, prestável e sempre delicadezas, lhe enfeitou o lugar, num abrir e fechar de olhos, com ramos de jasmim. Suponho que teria lamentado isto, mais tarde, se, por sua sorte, não tivesse a memória tão fraca como a voz, quando a promoveram a directora da Associação das Mulheres Nacional-Socialistas. [...] Mais tarde, porém, toda a gente sabia que ela expulsou, dum banco da margem do Reno, a professora, entretanto velha e alquebrada. Lançou-lhe em rosto palavras grosseiras, porque não queria sentar-se com judeus no mesmo banco. (PRM: 22, sublinhados meus).

A comparação dos excertos mostra-nos diferenças nas formas de verbalizar os comentários do eu narrador, por exemplo, quando este se refere ao eventual

³⁷⁶ Remeto neste ponto para o estudo de Gonthier-Louis Fink «Réflexions sur l’imagologie» (1993) e para a questão da qualidade das relações entre a identidade e a alteridade aí explanadas. Como se pode ler no referido estudo, os contextos históricos são, a esmagadora maioria das vezes, responsáveis por alterações das imagens de determinados grupos sociais que passam a ser percebidos de forma negativa ou positiva de acordo com as premissas à altura valorizadas (ou não) pelo sistema: «[...] bien des fois, le changement se fait à l’intérieur d’un champ restreint; l’élimination du groupe social dominant par un autre groupe social qui, [...], cherche à imposer ses vues, entraîne fatalement un nouvel éclairage: une qualité, jusqu’alors méprisée, est subitement admirée ou inversement.» (Fink, 1993: 20). Essas alterações das imagens podem ser transitórias ou duradouras dependendo das flutuações da dinâmica entre a tradição e renovação (cf. Fink, 1993: 20ss).

arrependimento futuro de Nora pelo facto de em tempos ter adulado a professora judia. Enquanto no texto-fonte o conjuntivo verbal «hätte [...] bereut» expressa essa hipotética reacção da personagem – hipótese que o advérbio «sicher» converte numa quase certeza –, a tradução verbaliza a opinião do narrador a este respeito, numa clara intrusão narrativa. O verbo «supor», que se reporta a um processo mental, acentua a natureza apreciativa e judicativa do comentário, com toda a carga de subjectividade que tal implica. O texto de chegada apresenta um narrador que se demarca em relação ao plano dos eventos narrados de forma mais evidente do que no original.

Ainda na mesma frase, a tradução faz referência ao facto de Nora ter sido promovida. Este dado, inexistente no texto de partida, informa o leitor-alvo dos processos de arregimentação nazi, assente na atribuição de lugares de confiança (cf. *supra*, 279). O uso de um sujeito indeterminado dá também a noção da existência de uma qualquer entidade plural e inominada por detrás da engrenagem nacional-socialista.³⁷⁷

Um outro aspecto a considerar é a tradução do verbo «sollen», que, mais uma vez, assinala uma prolepse interna – um traço linguístico recorrente na narrativa e que não é traduzido de forma equivalente no texto de chegada (cf. *supra*: 269-270). Releva, mais uma vez, notar que a tradução obvia o movimento cronológico pendular, tornando mais linear a apresentação dos eventos narrados. Acresce que a oração «toda a gente sabia», que resulta de uma interpretação inexacta do verbo “sollen”, confere ao texto traduzido uma dimensão semântica inexistente no texto de partida, *i.e.*, de que o insulto de Nora à professora é do conhecimento público.

As alterações acima referidas concorrem para reforçar no leitor-alvo a imagem da implementação do nacional-socialismo na Alemanha como uma orquestração ou conspiração colectiva.

Apesar da representatividade da figura de Nora, esta não é a única interveniente nos episódios de hostilização de Fräulein Sichel. A obra refere

³⁷⁷ É curioso notar as implicações semânticas do uso do sujeito indeterminado. Na *Nova Gramática do Português Contemporâneo* pode ler-se que esta situação surge quando: «[...] o verbo não se refere a uma pessoa determinada, ou por se desconhecer quem executa a acção, ou por não haver interesse no seu conhecimento.» (Celso Cunha/ Lindley Cintra, 2000: 129).

igualmente o comportamento agressivo de outras alunas em relação à professora judia. Mais uma vez, são flagrantes as semelhanças com episódios bíblicos, desde os quadros em que o Mestre é aclamado e ovacionado às posteriores cenas de escárnio e humilhação:

Alle übrigen Mädchen an unserem Tisch freuten sich mit Nora über die Nähe der jungen Lehrerin, ohne zu ahnen, daß sie später das Fräulein Sichel bespucken und Judensau verhöhnen würden. (ATM: 16, sublinhados meus).

Não só Nora mas todas as raparigas estavam radiantes por terem aquela jovem professora a seu lado. Não adivinhavam que ainda um dia haviam de lhe cuspir e de lhe chamar «judia porca». (PRM: 23, sublinhados meus).

A tradução portuguesa, ao fazer uso do complemento circunstancial de tempo «ainda um dia» e da locução verbal «havam de lhe cuspir», confere um tom profético ao comentário do narrador, aliás, em consonância com os motivos bíblicos do passo. Mais uma vez, através da conjugação perifrástica verbal, este se distancia do plano dos eventos narrados, afirmando (de forma mais peremptória do que no texto de partida) a sua superioridade informativa.

Já em relação à atitude das alunas, note-se que o verbo «verhöhn» [apupar, escarnecer de] tem uma carga semântica mais virulenta do que o do texto português, «chamar (alguma coisa a alguém)». Outro pormenor curioso é o facto de «Judensau» figurar no texto-alvo entre aspas, «judia porca», – pormenor que poderá indiciar a consciência de se tratar de uma expressão associada a esse momento da História alemã.³⁷⁸

Ainda a propósito de Fräulein Sichel, excertos como os que acima foram transcritos sugerem-nos uma atitude de resistência passiva, na medida em que a personagem acata com (aparente) serenidade as injustiças de que é alvo. Não se trata propriamente de resignação, mas de aceitação do sofrimento – uma conduta que se inscreve na tradição religiosa ocidental e que parece reforçar os paralelismos entre as figuras da professora e dos mártires, entre eles, o Messias.

³⁷⁸ O uso de aspas na tradução de vocábulos que não constam no original com qualquer sinalização surte um efeito de individualização do termo e dá-lhe um impacto que não é previsto no texto-fonte (cf. Berman, 2003: 294).

Tal como pudemos verificar nos exemplos apresentados, verifica-se no texto de Ilse Losa uma propensão para acentuar as interferências do narrador, o que pode ser entendido como marcas da visibilidade da tradutora.

4.3.2.2.2. A minoria católica na Alemanha nazi

A minoria católica está, por sua vez, representada na figura de Frau Mees – a professora mais idosa que acompanha o passeio. Como já foi referido, a caracterização da personagem adquire no decurso da narrativa uma inquestionável dimensão temático-ideológica. A cruz que a professora ostenta ao peito, que inicialmente integra os traços caricaturais da figura, converte-se mais tarde num símbolo de resistência ao regime (cf. *supra*, 226). Atente-se no passo em que Frau Mees se dirige com as alunas para a mesa do lanche:

Wir machten kehrt zu den Kaffeetischen, voran unser wackliges Fräulein Mees, die mir gar nicht mehr drollig vorkam, mit ihrem ebenfalls wackligen Brustkreuz, das für mich auf einmal bedeutsam und unumstößlich geworden war und feierlich wie ein Wahrzeichen. (ATM: 14, sublinhados meus).

Fräulein Mees bamboleava-se à nossa frente. Agora, nem sequer me ocorria achá-la ridícula com a sua cruz ao peito. De súbito, esta cruz passou a significar para mim qualquer coisa de irrevogável e solene, como um símbolo. (PRM: 21, sublinhados meus).

Também aqui a voz que narra se distancia da atitude pretérita do eu vivencial, mostrando algum constrangimento pelo facto de outrora se ter limitado a ver os traços cómicos da professora. O conhecimento posterior dos acontecimentos faz descobrir nas pessoas e nas coisas, como no bambolear da cruz e da personagem, significados ainda por vir. No texto-fonte, a voz que narra agudiza todo esse processo de tomada de consciência com o uso da locução adverbial «gar nicht mehr» ao mesmo tempo que reforça o carácter pretérito do narrado. A tradução, pelo contrário, situa inequivocamente o leitor num plano cronológico posterior assinalado pelo advérbio «agora» – uma opção que parece inserir-se

numa estratégia da tradutora de simplificar o entrecruzar dos planos temporais. Ainda no mesmo ponto, enquanto no original o comentário do narrador surge em moldes parentéticos numa oração relativa, o texto de chegada, ao colocá-lo numa oração principal, dá-lhe maior relevância. A sequência textual «nem sequer me ocorria achá-la» indicia no acto cognitivo laivos de intencionalidade ausentes no texto-fonte.

Ainda no mesmo passo, note-se que a tradução ignora o adjectivo «wacklig», que caracteriza a cruz que a professora ostenta ao peito, o que, se, por um lado, desfaz a toada poética resultante da verbalização paralelística do original, «*unser wackliges Fräulein Mees, [...], mit ihrem ebenfalls wackligen Brustkreuz*», por outro lado, não deixa de silenciar quaisquer eventuais alusões à situação periclitante do catolicismo na Alemanha nazi – um procedimento observável noutros passos da narrativa (cf. *infra*, 287-288).

Em traços gerais, podemos concluir que o eu narrador tem uma presença mais discreta no original do que no texto de chegada. Intervenções que, em certos casos, são marcadas por subtilezas linguísticas têm na tradução verbalizações mais peremptórias, possivelmente, numa tentativa de tornar inequívoca a interpretação de alguns passos ou mesmo de apoiar, com um narrador mais presente (na esteira de códigos narrativos mais convencionais) a leitura de uma obra que a tradutora considera estruturalmente complexa (cf. *supra*, 237-238). O afastamento do texto de partida processa-se, regra geral, no sentido de uma adequação ao perfil do público-alvo, que se supõe pouco familiarizado com a escrita segheriana. A clarificação ou concretização do discurso passa, nestes casos, pela resolução de ambiguidades com o intuito de orientar o leitor na interpretação do texto.

Ainda em relação à imagem de Frau Mees, e traçando inevitáveis paralelismos com a jovem professora judia, pode afirmar-se que, embora ambas representem minorias religiosas excluídas pelo sistema, as suas atitudes são completamente diferentes. Ao contrário da Fräulein Sichel, Frau Mees assume-se como uma resistente – atitude que se traduz na intrepidez com que continua a exhibir ao peito o enorme crucifixo.³⁷⁹

³⁷⁹ Michael Karskens chama a atenção para o facto de a afirmação da identidade dos grupos minoritários, em contextos de clara rejeição por parte do grupo dominante, passar pela exibição ostensiva de aspectos que se sabe, à partida, serem passíveis de desencadear reacções negativas. (Exemplo disso são os sionistas

A questão das perseguições nazis aos católicos está igualmente ilustrada nas figuras de Lotte e de Liese, duas alunas de Frau Mees, e nas suas histórias. No primeiro caso, a jovem, cuja vocação precoce a leva a ingressar numa ordem religiosa, constará mais tarde entre as freiras assassinadas pelos lacaios de Hitler (ATM: 31-32). Em relação a Liese, embora, tal como Lotte, ambicionasse entrar para um convento, viu a sua vontade contrariada pelos pais, que preferiram que enveredasse pelo ensino. Apesar dessa opção, não abdicou da fé e continuou ao longo da vida a afirmar as suas convicções – razão pela qual foi sempre discriminada pelo regime, nomeadamente, através da atribuição de escolas consideradas desprestigiadas:

Sie wurde von der Nazibehörde geringschätzig behandelt wegen ihrer Glaubensstreue, doch auch die Versetzung in eine geringe Schule für Schwachbegabte störte sie gar nicht, weil sie durch ihren Glauben an Verfolgungen aller Art gewöhnt war. (ATM: 34, sublinhados meus).

Os funcionários nazis tratavam sempre Liese com desdém e transferiram-na para uma escola pouco importante onde tinha de lidar com crianças mentalmente débeis. Não se molestou com isso, habituada já a toda a espécie de perseguições. (PRM: 42).

Ressalta do cotejo dos textos de partida e de chegada a omissão das duas referências ao facto de Liese ser discriminada pelo regime em virtude da religião professada. Assim, enquanto no original há uma clara identificação da causa da estigmatização social – o credo religioso –, a tradução portuguesa é omissa a esse respeito, o que faz com que pensemos que a discriminação se poderá ficar a dever a razões de outra natureza como a aparência de Liese, pouco consonante com o garbo ariano. O facto de o parágrafo que antecede o excerto ser referente à caracterização física da personagem, «cara pálida e enfiada de lunetas no nariz» (PRM: 42), leva-nos a deduzir ser esta uma das causas do seu estatuto social

no contexto da Alemanha nazi). Esta forma de lidar com a exclusão não deixa de ter na sua base uma percepção negativa da identidade do próprio grupo. Indiciando uma forte consciência da privação de algumas das características requeridas pelo grupo dominante, enveredam pela afirmação exacerbada de premissas identitárias que sabem serem ignoradas ou mesmo refutadas pelo colectivo social (cf. Karskens, 1991: 90).

menor. Resulta desta estratégia de tradução, *i.e.*, o truncar o texto em duas referências importantes à religião, uma menor visibilidade da perseguição aos católicos.

O texto-alvo apresenta assim uma alteração dos referentes fóbicos da Alemanha nacional-socialista, dando particular destaque ao anti-semitismo e, em certa medida, omitindo a existência do facto histórico que foram as perseguições da minoria católica.

4.3.2.2.3. A alteridade masculina na Alemanha nazi

Cumpre neste ponto tecer algumas considerações sobre as personagens masculinas de «Der Ausflug der toten Mädchen» não só por terem contornos imagéticos diametralmente opostos aos das figuras femininas acima referidas, mas também por sustentarem o jogo de forças que perpassa a diegese.³⁸⁰ A actuação dos professores nos cenários históricos da nação alemã, o não comprometimento das suas atitudes, em franco contraste com o procedimento das professoras, e sobretudo o comportamento pouco brioso quando comparado com os destinos trágicos dos alunos, confere-lhes uma imagem a vários títulos disfórica.

Herr Reiß surge na obra como testemunha passiva dos pesadelos que assolaram a Alemanha da primeira metade do século XX. A sua propecta idade não tem, no entanto, qualquer efeito redentor. Ao contrário da grande maioria dos seus discípulos, mortos em combate ou vítimas da guerra, ele passa incólume por todas as tragédias – facto que põe em causa a imagem do mestre como uma figura exemplar. Embora, quer o texto de partida, quer o de chegada apontem no sentido desta interpretação, verbalizam-na em moldes diferentes:

Umgekehrt wie es sonst geschieht, erlebte der Lehrer das Absterben seiner jungen Schüler im folgenden und im jetzigen Krieg, in schwarzweißroten und in Hakenkreuzregimentern. Er aber überlebte alles unbeschadet. Denn er wurde

³⁸⁰ Juliane Gronell, na linha de Johanna Bossinade, defende que enquanto a força dos homens reside na sua pertença a um Estado ou a um sistema forte, a das mulheres radica precisamente na sua capacidade de resistência a esse mesmo regime. Trata-se de uma interpretação muito pertinente do jogo de forças e tensões que subjaz à narrativa (cf. Bonissade, 1986: 96ss; Gronell, 1986: 70).

allmählich zu alt, nicht bloß für Kämpfe, sondern auch für auslegbare Äußerungen, die ihn hätten in Haft und Konzentrationslager bringen können. (ATM: 26, sublinhados meus).

Ao contrário do que seria natural, o velho sobreviveu aos seus jovens alunos, mortos na outra e nesta guerra, em regimentos de bandeira preto-branco-vermelho ou de cruz gamada.

Nada lhe aconteceu a ele, pois foi-se tornando, pouco a pouco, velho demais para combater e, depois, para qualquer manifestação que lhe pudesse ter custado a cadeia ou o campo de concentração. (PRM: 33, sublinhados meus).

O texto-fonte ao referir a forma como o velho professor passou pelas várias décadas faz uso dos verbos «erleben» («das Absterben seiner jungen Schüler»), para referir a vivência dos flagelos, e «überleben» («alles unbeschadet»), para sublinhar a sobrevivência aos mesmos. A personagem é sobretudo espectadora das tragédias do seu tempo e assiste à morte dos jovens alunos – uma passividade que acentua os traços disfóricos da sua imagem. Esta dimensão semântica, em certa medida, perde-se no texto português que enfatiza a longevidade do professor – «sobreviveu» («aos seus jovens alunos») – e o facto de ter escapado ileso – «nada lhe aconteceu». Também a omissão da adversativa («Er aber überlebte») concorre para desfazer na tradução a ironia que percorre o original e que remete para uma espécie de capacidade de adaptação da personagem, que, contrariamente ao que sucedeu com as restantes figuras, conseguiu acomodar-se nos vários cenários.

À semelhança de Herr Reiß, também o professor mais jovem, Herr Neeb, não escapa à comparação com os alunos e, mais concretamente, com Otto – símbolo dos jovens mártires de guerra. Também neste caso a idade e o estatuto exemplar da figura surgem como aspectos penalizadores, uma vez que o privilégio de envelhecer, num contexto em que se assiste à dizimação dos mais jovens, se torna afrontoso da ordem natural da vida. Chamo de novo a atenção para a forma como a tradutora verte para português esta ideia expressa no original:

Da diesen Jungen, den Otto, soviel rascher als den älteren Lehrer der Tod von seiner Liebsten reißen würde, blieb ihm im kurzen Leben Treue für immer gewährt und alles Böse erspart, alle Versuchungen, alle Gemeinheit und Schande,

denen der ältere Mann zum Opfer fiel, als er für sich und Gerda eine staatlich bezahlte Stelle retten wollte. (ATM: 27, sublinhados meus).

Por sinal aquele jovem, Otto Fresenius, ficaria separado da sua rapariga pela morte, muitíssimo mais cedo do que o professor Neeb. Por isso, a fidelidade era-lhe garantida durante a sua vida tão breve; não chegaria a conhecer nem qualquer espécie de maldade, nem todas essas tentações, baixeiras e poucas vergonhas, das quais o professor foi vítima, mais tarde, quando quis salvar, para si e para Gerda, a sua colocação de funcionário do Estado. (PRM: 34-35, sublinhados meus).

Como nos podemos aperceber, o texto alemão, ao utilizar duas vezes o adjectivo «alt» para fazer referência ao professor, sublinha este traço da personagem ao mesmo tempo que enfatiza o contraste com o jovem Otto. Esta justaposição antinómica, que, para além de reforçar a imagem do nazismo como uma ordem irracional,³⁸¹ confere à personagem do professor uma carga disfórica, é atenuada na tradução portuguesa, que omite os referidos adjectivos.

Em traços gerais, as alusões à passividade e capacidade de adaptação dos professores – aspectos negativos nas representações das personagens – são verbalizadas no texto português em moldes menos disfóricos.

A figura de Otto, por seu turno, encarna aspectos do estereótipo do soldado. A referência à sua morte em combate é destituída da aura de heroísmo que regra geral associamos ao sacrifício por uma causa nacional:

Jetzt kam Otto Fresenius, dem ein Geschoß im ersten Weltkrieg den Bauch zerreißen sollte, von seiner Liebe angespornt, als erster über den Landungssteg auf den Wirtsgarten zu. (ATM: 21, sublinhados meus).

O primeiro a dirigir-se do cais para o jardim, incitado pelo amor, era ele, Otto Fresenius, o mesmo que na Primeira Guerra foi despedaçado por uma arma de fogo. (PRM: 28, sublinhados meus).

³⁸¹ Heike A. Doane refere precisamente o facto de os professores aí representados sobreviverem aos alunos como emblemático das manifestações de um universo ao contrário ou de uma ordem irracional que vigorava na era nacional-socialista (cf. Doane, 2003: 298).

A especificação da parte do corpo em que a personagem foi mortalmente atingida e a própria referência à violência da explosão criam no original um impacto visual da brutalidade da guerra que destrói o jovem. O texto-alvo, que relata o episódio, conferindo-lhe contornos mais gerais, minimiza, de alguma forma, a nota violenta e brutal daquela morte. Ao mesmo tempo o leitor de chegada é poupado à barbárie da realidade dos campos de batalha – uma estratégia, como vimos, amiúde adoptada pela tradutora (cf. *supra*, 275), possivelmente pela sua própria incapacidade de suportar tanta crueza ou pelo facto de ser essa a avaliação que faz da sensibilidade dos leitores portugueses. Também o uso da voz passiva no texto de chegada constitui uma transformação intracategorial (cf. Schreiber, 1993: 222) que reforça a imagem do indivíduo trucidado na máquina de guerra. Para além disso, a sequência linear dos acontecimentos narrados na tradução elimina o efeito de ironia trágica que resulta da ordem parentética do original.

Ainda a propósito de Otto, gostaria de chamar a atenção para o facto de, num outro passo, o original aludir à deselegância da figura («ein dunkelblonder schlaksiger Junge», ATM: 20), pormenor que é omitido na tradução («rapaz de cabelo loiro-escuro», PRM: 27), pelo que ressalta nesta sobretudo a imagem de um jovem com um porte físico escoreito. Partindo do pressuposto de que assomem laivos de intertextualidade entre a história da dupla de personagens Otto e Marianne e as figuras da bailarina e do soldadinho de chumbo do conto de H. C. Andersen – uma interpretação que julgo fazer sentido sobretudo se atentarmos nos destinos das personagens e nos traços da sua caracterização –,³⁸² a referida alteração tradutiva torna mais pobre o paralelismo entre as personagens masculinas das duas obras, uma vez que o soldadinho surge na história infantil de Andersen fisicamente diminuído pela falta de uma perna.

³⁸² Tal como no conto de H. C. Andersen «O Soldadinho de Chumbo» (1838), o tema é o amor de duas figuras que parecem destinadas uma à outra, mas que acabam por protagonizar um desfecho trágico, nunca chegando a viver a relação que as une. Para além desta coincidência em termos de enredo, note-se uma série de paralelismos que aproximam as duas narrativas: desde a valentia do soldado, ao fascínio pela beleza da bailarina ou à ilusão de ver nesta um ser seu igual (com uma só perna). Também Otto se enamora da imagem de Marianne e a supõe em sintonia com a sua visão do mundo e da vida. Em relação à figura de Marianne, as semelhanças com a bailarina passam inclusivamente pelo pormenor da flor ou missanga que adorna a sua beleza natural e que quase subsiste ao fim trágico de ambas (as duas personagens são devoradas pelo fogo).

Independentemente destas considerações, importa acima de tudo notar que a tradução transmite ao leitor-alvo uma imagem menos violenta da morte do soldado em combate na Primeira Guerra Mundial do que o texto de partida. A imagem do soldado na narrativa não deixa de fazer eco dos debates da época em torno da questão da vacuidade do militarismo (cf. *supra*, 246)

No cômputo global, embora o texto de chegada apresente soluções passíveis de esbater, em alguns aspectos, a carga disfórica das imagens das figuras masculinas, tal não invalida que, estas personagens – velhos ou novos, combatentes ou não –, funcionem como contraponto negativo das forças resistentes da narrativa – emblematicamente representadas em algumas figuras femininas. A tradução não compromete, assim, neste ponto, a interpretação consensual entre a crítica que vê no texto de Anna Seghers uma homenagem à força das mulheres e o reconhecimento do seu contributo na construção da nação alemã (cf. Doane, 2003: 292).

4.3.3. A identidade do indivíduo no contexto de colectivos mais restritos: Leni versus Marianne

De entre a galeria de figuras da narrativa, Leni e Marianne têm uma inquestionável centralidade diegética que advém não só da sua representatividade temática, mas sobretudo da proximidade em relação à protagonista. Esta dupla de personagens constitui o seu núcleo relacional de referência, uma vez que lhe fornece as premissas essenciais à estruturação identitária.³⁸³

A integração desse pequeno colectivo e a partilha dos sentimentos que unem os seus membros inspiram no eu narrador um conceito de pátria fraterna e coesa. O

³⁸³ O carácter fundador do contacto com a cidade natal, com os seus cenários e sobretudo com os seus habitantes, é verbalizado pela própria autora ao comparar essas vivências ao conceito goethiano «Originaleindruck». Tal como a própria autora refere num ensaio intitulado «Volk und Schriftsteller» (1941), trata-se de uma espécie de aprendizagem que vai moldar ao longo da vida o comportamento dos indivíduos, funcionando como bitola aferidora da realidade: «Wir haben im eigenen Volk empfangen, was Goethe den Originaleindruck nennt, den ersten und darum unnachahmlich tiefen Eindruck von allen Gebieten des Lebens, von allen gesellschaftlichen Zuständen, ein Eindruck, an dem wir unbewußt und für immer vergleichen und messen.» (Seghers, 1980: 120).

passo referente ao passeio de barco e a imagem das alunas abraçadas junto à proa tem assim um inequívoco significado político (cf. *supra*, 212-213):

Marianne und Leni und ich, wir hatten alle drei unsere Arme ineinander verschränkt in einer Verbundenheit, die einfach zu der großen Verbundenheit alles Irdischen unter der Sonne gehörte. [...] Nie hat uns jemand, als noch Zeit dazu war, an diese gemeinsame Fahrt erinnert. Wie viele Aufsätze auch noch geschrieben wurden über die Heimat und die Geschichte der Heimat und die Liebe zur Heimat, nie wurde erwähnt, daß vornehmlich unser Schwarm aneinandergelernter Mädchen, stromaufwärts im schrägen Nachmittagslicht, zur Heimat gehörte. (ATM: 30-31, sublinhados meus).

Marianne, Leni e eu estávamos de braços entrelaçados, numa união que faz parte da grande união de todos os mortais debaixo do sol. [...] Nunca mais ninguém nos fez recordar este passeio. E embora se escrevessem constantemente redacções sobre a pátria, a história da pátria e o amor à pátria, nunca se mencionou que o nosso grupo de raparigas, encostadas umas às outras, no barquinho, rio acima, à luz oblíqua do crepúsculo, fazia parte desta pátria. (PRM: 38, sublinhados meus).

O aposto «wir [...] alle drei», que, na sequência da denominação dos elementos do grupo, sublinha a ideia de uma unidade gregária (para além de tornar mais explícito o motivo bíblico da Trindade), é omitido no texto-alvo. Esta estratégia, a supressão de apostos, é aliás recorrente na tradução (cf. *infra*, 298).

No final do passo, com a omissão do advérbio (no original, «vornehmlich»), esbate-se a noção de representatividade do conjunto de raparigas ou, para precisar melhor, da eleição desse grupo como emblemático da pátria.

Também o facto de «Schwarm» (substantivo que se refere em primeira acepção a um colectivo de animais, *e.g.*, enxame ou cardume) ser traduzido simplesmente por «grupo» trunca uma importante componente semântica do vocábulo, não transmitindo a imagem de um todo naturalmente unido por instintos gregários. A formação de um grupo remete para uma unicidade mais racionalizada do que impulsiva.

Refira-se ainda que a oração subordinada temporal, «als noch Zeit dazu war», constitui uma nota dissonante nesse quadro de optimismo patriótico, deixando-nos de sobreaviso em relação aos tempos que se aproximam. Trata-se de

uma intervenção do eu narrador que comprova o seu conhecimento superior dos factos da narração, fazendo-nos, mais uma vez, sentir que essa evocação do passado está contaminada pelo saber do futuro (cf. Mayer, 1962: 91). A tradução, ao suprimir esse segmento frásico, esbate a natureza vatídica do comentário do narrador e, conseqüentemente, o «efeito cronológico pendular» (cf. *supra*, 205). Efectivamente toda a cena, marcada por uma espécie de harmonia primordial, está já, no original mais do que na tradução, ensombrada pela imagem de uma nação dividida.

É este contexto de desagregação, em que os compromissos são inviáveis e os consensos impossíveis, que vai accionar na protagonista a necessidade de se definir do ponto de vista ético-moral e ideológico. Leni e Marianne apresentam (e representam) modelos comportamentais diametralmente opostos – uma espécie de bitola de valores e princípios, em que a protagonista vai respigar os aspectos estruturadores da sua identidade.

A história das duas amigas torna-se representativa do drama do povo alemão, sendo as personagens emblemáticas da imagem dicotómica da “boa” e da “má” Alemanha, propalada sobretudo nos contextos de exílio, durante a era nazi.³⁸⁴ Passos como o que abaixo se transcreve verbalizam a demarcação da protagonista em relação a uma Alemanha arrogante e fratricida, representada nas figuras de Marianne e do seu marido:

Marianne hatte noch immer den Kopf an Lenis Kopf gelehnt. Wie konnte dann später ein Betrug, ein Wahn in ihre Gedanken eindringen, daß sie und ihr Mann allein die Liebe zu diesem Land geachtet hätten und deshalb mit gutem Recht das Mädchen, an das sie sich jetzt lehnte, verachteten und anzeigten. (ATM: 30-31, sublinhados meus).

³⁸⁴ Face às atrocidades cometidas pelo regime de Hitler, muitos alemães, sobretudo no exílio, sentem a necessidade de distinguir entre a “boa” e “má” Alemanha, representada, respectivamente, em todos aqueles que se opõem ao ditador e naqueles que o apoiam. Refira-se, ainda que em moldes muito sucintos, que esta dicotomia, que, no período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial, se revelaria polémica na literatura do exílio, tem origem na teoria das duas Alemanhas defendida por Elme-Marie Caro, em textos publicados na *Revue des Deux Mondes* (1870-1871). Segundo este, a par da Alemanha stäeliana, terra de músicos, pensadores e artistas, existe uma outra nação prussiana, militarista e brutal, que se erige sob o comando de Bismark (cf. Lind, 1968: 133ss; Delille, 1992: 28-29). No contexto do exílio dos anos 30 e 40, mais do que uma tomada de posição política e ideológica, esta cisão conceptual entre uma imagem negativa e positiva da Alemanha corresponde, no fundo, a um complexo processo de revisão da identidade individual e colectiva através da refutação da realidade nazi (cf. Winkler, 1993: 5ss).

Marianne ainda encostava a cabeça à de Leni. Como foi possível que se infiltrassem nesta rapariga tanta hipocrisia e tanta presunção? Não chegou ela a pretender possuir, com o marido, o exclusivo do amor a esta terra, arrogando-se, por isso, o direito de desprezar e denunciar a amiga agora encostada a ela? (PRM: 38, sublinhados meus).

Enquanto o original refere o fenómeno da adesão ao regime como um «logro» ou «ilusão» («Betrug», «Wahn») a que os indivíduos sucumbem, a tradução utiliza os substantivos «hipocrisia» e «presunção», deslocando a condenação que é feita do regime para a personagem. Adivinha-se no texto-fonte o propósito não propriamente de desculpar, mas de encontrar uma explicação para o que aconteceu na Alemanha nazi. Sublinha-se assim sobretudo o facto de, numa determinada conjuntura política e social, milhares de pessoas terem sido, de alguma forma, induzidas em erro.³⁸⁵ No texto-alvo a cedência ao sistema é, ao invés disso, reflexo da má índole dos indivíduos e das suas fraquezas de carácter. As próprias estruturas frásicas de um e outro texto veiculam essas diferenças interpretativas. No original, a oração integrante laivada de causalidade, utilizada na referência à adesão de Marianne e do marido ao nacional-socialismo, dá ao leitor a imagem das personagens como vítimas de um processo ou maquinação que as transcende. Este aspecto torna-se menos evidente no texto de chegada onde as interrogativas directas dão mais contundência à indignação e incredulidade do eu narrador face aos eventos narrados. O uso desta estrutura frásica, mais do que uma estratégia de facilitação de leitura, reflecte sobretudo um eu narrador mais interventivo e peremptório na condenação das personagens e das suas atitudes. Adivinha-se assim no texto-alvo uma maior aproximação à teoria das duas Alemanhas do que no original, que, embora retrate a fractura político-ideológica da

³⁸⁵ Anna Seghers tematiza aqui algumas das questões abordadas nas suas crónicas e ensaios, como por exemplo, a adulteração do conceito pátria, a missão do escritor e a polémica em torno da tese da culpa colectiva dos alemães. Refira-se que esta discussão sempre suscitou a indignação da autora, que refuta a hipótese da massificação da culpa, procurando considerar de forma diferenciada situações diferentes: «Die Sorgfalt, mit der die Autorin eine Reihe von Schicksalen mit sehr unterschiedlichen Haltungen gegenüber dem Nationalsozialismus differenzierend beschreibt und somit jeweils individuelle Verantwortung aufzeichnet, verweist auf ihre Gegnerschaft gegen die These von der Kollektivschuld der Deutschen.» (Lürbke, 2000: 158).

nação nazi, tenta perceber nesta outros contornos. A auto-imagem da pátria patente no texto alemão revela maior hibridismo e complexidade.³⁸⁶

Ainda assim, os representantes da facção pactuante com o regime surgem, quer no texto de partida, quer no de chegada, como indivíduos pouco fiáveis, capazes de atraiçoar sentimentos e renegar valores, tal como acontece com Marianne, outrora inseparável de Leni. O passo citado dá-nos a imagem das duas raparigas com as cabeças encostadas uma à outra, num gesto de profunda cumplicidade. Refira-se que o texto de chegada ao traduzir «Mädchen» por «amiga» sublinha os laços que outrora uniam as figuras, acentuando o carácter aviltante da traição de Marianne.

Em termos gerais, poder-se-á afirmar que se desenha neste ponto da narrativa a assunção de uma outra dimensão da identidade da protagonista, coincidente com a Alemanha de resistência ao regime ditatorial, por oposição a uma alteridade materializada naqueles que pactuam com o sistema. Saliente-se, no entanto, o facto de essa tomada de posição socioideológica ter por base as interacções pessoais da protagonista, ou seja, ser em boa parte resultado da avaliação dos comportamentos que observa à sua volta.

A condição de testemunha da protagonista coloca-a numa posição de exterioridade relativamente ao curso dos acontecimentos (cf. *supra*, 201-202). As amigas procuram, no entanto, de alguma forma, contrariar esse isolamento, arrastando-a para o convívio do grupo.³⁸⁷ Refira-se que é precisamente em relação a este aspecto – da afirmação de pertença ao pequeno colectivo – que ocorrem

³⁸⁶ Embora Anna Seghers distinga claramente as diversas facções que dividem a sociedade alemã e eleja como objectivo principal libertar o país do jugo nazi, tal não impede que considere todas as diferenças sociais como constitutivas da própria identidade germânica, tal como se pode ler no ensaio intitulado «Deutschland und wir» (1941), em que defende um conceito integrativo de pátria. Também Thomas Mann, no discurso que profere no exílio americano a que dá o título «Deutschland und die Deutschen» (1945), põe em causa a auto-imagem maniqueísta das duas Alemanhas: «Eines mag diese Geschichte uns zu Gemüte führen: daß es nicht zwei Deutschland gibt, ein böses und ein gutes, sondern nur eines, dem sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen ausschlug.» (Mann, 1975: 1146).

³⁸⁷ Num estudo sobre a vida e obra de Anna Seghers, Sonja Hilzinger faz referência ao facto de a escritora ter tido uma infância muito solitária, dedicando-se, por isso, desde tenra idade, à leitura e criação de histórias que ela mesma ilustrava. Este isolamento, que constituiu um factor de amadurecimento precoce e de estimulação artística, não poderia deixar de se repercutir na escrita. Daí decorre um forte desejo de integração de estruturas sociais e um sentido comunitário de solidariedade, que, mais tarde, iria conduzir à intervenção política. Muitas das suas criações ficcionais, sobretudo as figuras femininas das suas primeiras obras, são personagens marcadas por estas tendências: «Aus der Einsamkeit des Kindes und der Jugendlichen erwuchs eine starke Sehnsucht nach Gemeinschaft, die auch vielen der Seghers'schen Figuren eigen ist, insbesondere den Mädchenfiguren des Frühwerks, und die erst später in die Zugehörigkeit zu einer politischen Bewegung münden sollte.» (Hilzinger, 2000: 33).

alterações de tradução, que indiciam, como veremos, um entendimento diferente dessa realidade nos textos de partida e de chegada:

Ich wurde gerade ein wenig traurig, kam mir, wie es in der Schulzeit leicht geschah, ein wenig verbannt vor aus den gemeinsamen Spielen und herzlichen Freundschaften der anderen. Da blieben die beiden noch einmal stehen und nahmen mich in die Mitte. (ATM: 13, sublinhados meus).

Aquilo entristeceu-me. Tive a sensação – sensação que a cada passo me dominava no meu tempo de escola – de estar banida das brincadeiras e das intimidades das outras. Mas, neste momento, as duas pararam e puseram-me no meio delas. (PRM: 20, sublinhados meus).

A tradução apresenta cortes ou omissões que amputam o texto em importantes matizes semânticos. Assim, a expressão «ein wenig verbannt», cujo modificador atenua ou relativiza o processo de segregação, é traduzida simplesmente pelo particípio «banida». Também os complexos nominais «gemeinsame Spielen» e «herzliche Freundschaften» são truncados dos adjectivos e têm como correspondente no texto português apenas «brincadeiras» e «intimidades». Independentemente de qualquer juízo sobre as escolhas dos substantivos, refira-se que as supressões da versão portuguesa, na medida em que ignoram a especificação adjectival, transmitem uma ideia das situações de exclusão como ocorrências mais generalizadas e com contornos mais extremados do que o original.

De um modo geral, o texto de chegada intensifica a imagem de isolamento da protagonista, como se pode comprovar em diversos passos relativos à confraternização das amigas ou mesmo do grupo do passeio. O texto que abaixo se transcreve reporta-se ao momento em que Netty, arrebatada pela beleza da paisagem, aproxima as colegas da cerca para assim admirarem melhor o esplendor do rio:

Ich riß die zwei anderen, Leni und Marianne, zum Gartenzaun, wo wir in den Fluß sahen, der graublau und flimmrig an der Wirtschaft vorbeiströmte. (ATM: 14, sublinhados meus).

Empurrei Leni e Marianne para as grades donde se via o rio. Azul-acinzentado e refulgente, corria em frente do jardim-restaurante. (PRM: 20, sublinhados meus).

O uso de uma forma verbal com um sujeito indeterminado, «se via», ao invés da primeira pessoa do plural, «wir [...] sahen», esbate a imagem das três amigas unidas na contemplação do rio e a ideia de partilha na fruição da natureza. No texto de chegada, o eu vivencial é, em certa medida, excluído da tríade verbalizada no original com o pronome «wir». O mesmo se verifica, logo no início do excerto, com a supressão, na tradução portuguesa, do grupo nominal «die zwei anderen» [as outras duas] – uma clara referência a um pequeno colectivo do qual faz parte a protagonista. Altera-se deste modo a segmentação frásica do original suprimindo-se, mais uma vez, o uso do aposto.

O mesmo sucede noutros passos que referem a classe das raparigas. Ainda que no texto de partida conste a primeira pessoa do plural (com ou sem sujeito expresso), a versão portuguesa opta pela terceira pessoa, sublinhando com isto o não envolvimento da personagem no grupo. Exemplo disso mesmo é o passo em que a classe masculina se dirige aos bancos da esplanada onde antes haviam estado as raparigas:

Sie [die Knaben] setzten sich flink und gierig an den Tisch, den wir Mädchen eben verlassen hatten [...]. (ATM: 25-26, sublinhados meus).

[...] gulosos [o grupo de discípulos], se precipitaram para aquelas mesas onde as raparigas tinham estado sentadas, há pouco. (PRM: 33, sublinhados meus).

A substituição da primeira pela terceira pessoa do plural transmite ao leitor-alvo a ideia de exterioridade da personagem em relação ao colectivo das alunas. O uso do aposto constitui um pormenor linguístico relevante em termos da asserção da identidade não só pelo facto de especificar o colectivo a que a protagonista pertence, mas também por reforçar a imagem de unicidade do grupo.

Gostaria ainda de apresentar um outro exemplo deste tipo de alterações na tradução. O passo em que Netty e as colegas contemplam Otto e Marianne e se

deleitam com a harmonia que emana do par amoroso é revelador da auto-imagem gregária do eu narrador:

Nicht nur der Leni und mir, uns Kindern, allen war es klar, daß diese zwei ein Liebespaar waren. (ATM: 21, sublinhados meus).

Não só Leni, mas todas nós, sentíamos que o amor os unia. (PRM: 28, sublinhados meus).

A supressão no texto de chegada do apostrofo que caracteriza o grupo de pertença, «uns Kindern», retira à imagem a nota de inocência que esta tem no original. Também a omissão do segundo termo do sujeito composto, «Leni und mir», torna mais despercebida a presença da protagonista no grupo.

Podemos, pois, concluir que os excertos transcritos dão conta da integração do eu vivencial num núcleo de dimensões mais restritas, constituído por Leni e Marianne, que, por sua vez, integra um grupo (ligeiramente) maior – a classe das raparigas. A ambiguidade do estatuto da protagonista relativamente ao grupo de personagens, a sua situação de pertença efectiva, mas de alguma exclusão afectiva, é verbalizada em moldes diferentes nos textos alemão e português, dando este último particular ênfase à não integração da protagonista no grupo. Estes dados concorrem para que o texto de Ilse Losa, em certa medida, destrua o conceito segheriano de “Heimat” tematizado em «Der Ausflug der toten Mädchen».

4.3.4. Conclusões

O exercício de análise de tradução pressupõe um confronto prismático entre os textos de partida e de chegada, funcionando como uma espécie de filtro distanciador que põe em destaque os padrões semiointerpretativos dos respectivos textos.

Em relação aos objectos do presente estudo, a narrativa «Der Ausflug der toten Mädchen» de Anna Seghers e a tradução portuguesa assinada por Ilse Losa, considero que se trata de textos passíveis de serem interpretados enquanto

projeções identitárias da autora e da tradutora, respectivamente. Em relação a Anna Seghers, é inquestionável o teor autobiográfico do referido texto (a crítica é aliás consensual neste ponto), dadas as claras simetrias entre os planos real e ficcional. Já para Ilse Losa, as questões abordadas nesta obra estão em profunda sintonia com um dos principais filões temáticos da sua escrita ficcional, que sabemos reflectirem muitas das suas vivências pessoais. Reside, segundo creio, precisamente nesse ponto, ou seja, na afinidade sentida em muitos dos episódios da narrativa, o principal motivo para a tradução de «Der Ausflug der toten Mädchen».

Apesar das semelhanças de certas situações vividas pela autora e pela tradutora (a oposição a Hitler, a fuga da Alemanha, o refúgio no estrangeiro), existe, como é evidente, uma série de assimetrias, fruto das idiosincrasias que distinguem cada indivíduo, mas também (e sobretudo) do modo como ambas interpretam o fenómeno nacional-socialista e o flagelo da guerra.

Para Anna Seghers as razões que desencadearam a expansão do nacional-socialismo são essencialmente de natureza político-económica. A questão do extermínio racial é, assim, relegada para segundo plano, por motivos teórico-programáticos, que se prendem com a sua concepção marxista dos processos históricos. Também o facto de a questão anti-semita afectar a sua vida pessoal acarreta-lhe pruridos na sua tematização (cf. Grenville, 1998: 117ss). Anna Seghers desvalorizou, por isso, a questão racial subjacente ao nazismo, mostrando-se mais tarde incondicionalmente apologista de uma solução integrativa e de uma política de assimilação dos judeus na sociedade alemã (cf. Kremer, 2000: 525-527). As orientações ideológicas e a militância de Anna Seghers ditam-lhe o entendimento do sujeito enquanto parte integrante do colectivo social.

Ilse Losa, por sua vez, profundamente marcada pelas perseguições anti-semitas, faz destas um núcleo fundamental da sua obra. Embora revele uma forte consciência política, é, regra geral, o ângulo privado da História que ressalta da globalidade das suas narrativas. Estas apresentam, por norma, personagens marcadas pelo estigma da diferença racial e cultural – figuras que protagonizam, por isso mesmo, o trágico papel da não pertença. Não se sente, assim, nas criações ficcionais losianas – sujeitos que viveram e interiorizaram situações de exclusão –

uma ânsia de regressar ou de pugnar pela reconstrução de um colectivo, mas sim a vontade de procurar noutros contextos um sentido para a sua existência.

Estas mundividências assimétricas da autora e da tradutora são visíveis na tradução de «Der Ausflug der toten Mädchen» a vários níveis.

O encontro com a alteridade mexicana vai despertar no eu narrador a necessidade de rever e reestruturar as premissas da sua própria identidade como mulher, escritora, judia-alemã, opositora de Hitler, refugiada longe da Europa. As verbalizações destas questões apresentam várias diferenças nos textos de partida e de chegada. Enquanto a narrativa segheriana tematiza a era nazi de forma mais racional e diferenciada, dando uma imagem complexa e híbrida desse período da História alemã, a tradução fá-lo em moldes mais generalistas, monolíticos e disfóricos. As estratégias utilizadas pela tradutora são no sentido de atenuar a imagem dos alemães como vítimas da guerra. Para além disso, as alusões ao regime de Hitler, enquanto sistema que persegue e extermina opositores políticos e minorias étnicas (onde, naturalmente, se incluem os judeus), são alteradas no texto português, denunciando o objectivo de pôr em evidência a questão do anti-semitismo. Os passos referentes à perseguição às alunas católicas de Frau Mees, que nos dão a noção do espectro alargado da actuação do regime, são omitidos na tradução com o efeito de centrarem a atenção do leitor-alvo sobretudo na estigmatização e extermínio da minoria judaica.

Para além disso, a protagonista do texto de partida, ainda que manifestamente contra as políticas de Hitler, não deixa de questionar as razões por detrás do fenómeno nazi e de se mostrar solidária com o sofrimento do povo alemão. No texto de chegada esta posição não é tão evidente, sendo a imagem dos alemães mais negativa e indiferenciada.

Estes desvios de tradução são, de alguma forma, indiciadores da forma como autora e tradutora concebem o seu papel no contexto da pátria alemã: enquanto a primeira se considera parte integrante desse colectivo, e, na qualidade de escritora, se sente responsável por uma reflexão sobre a era nazi e pela construção da nova nação, Ilse Losa tem dessa época uma percepção negativa, fortemente marcada pela emoção, mantendo-se à margem dos projectos nacionais do após-guerra.

Essa atitude diferente da autora e da tradutora, que subjaz, de forma mais ou menos consciente, à produção dos respectivos textos, é igualmente visível nos passos que dão conta das relações da personagem principal com as suas amigas. Assim, enquanto no texto original a protagonista, ainda que marcada por uma relativa exterioridade em relação ao acontecer diegético, faz inequivocamente parte de um núcleo restrito de personagens (Leni e Marianne), no texto português acentua-se a marginalidade da figura e a sua não pertença aos colectivos de personagens, como o grupo de amigas e a própria classe escolar. Entendendo os passos que tematizam esta questão como relativos à afirmação da identidade do sujeito, poder-se-á concluir que se verifica no texto alemão uma relação de maior proximidade da protagonista relativamente ao seu núcleo de referência do que no texto português, no qual esta surge mais desenquadrada do grupo.

Em resumo, as assimetrias entre as imagens patentes nos textos de partida e de chegada correspondem, no fundo, a diferenças na afirmação da identidade cultural da autora e tradutora, nos vários planos ou dimensões desse processo, tal como Gustav Siebenmann o define (cf. *supra*, 245-246), a saber: a “identidade cultural de um grupo de grande dimensão” (“die kulturelle Identität einer Großgruppe”), observável no encontro com a alteridade latino-americana; a “identidade cultural de um pequeno colectivo” (“die kulturelle Identität eines kleinen Kollektivs”), narrada na relação com a Alemanha renana e com a Alemanha nazi; e “a identidade cultural do indivíduo” (“die kulturelle Identität des Individuums”), narrada na ligação com as colegas de liceu.

Considerações finais

Ilse Losa, refugiada judia-alemã a residir em Portugal desde 1934, foi protagonista de uma existência entre culturas, à semelhança das criações ficcionais dos romances e contos que deu à estampa. Como autora e tradutora elegera como prioridade fazer a ponte entre a Alemanha natal e o país de adopção, no qual se fixou e descobriu o seu público. A interculturalidade que marcou a sua vida colocou-a numa posição privilegiada para dinamizar acções de mediação entre os universos culturais português e alemão – uma faceta que tem plena expressão na sua actividade como tradutora.

O conhecimento das realidades culturais dos dois países trouxe-lhe, por certo, à consciência os aspectos lacunares dos respectivos sistemas, sobretudo do português, com uma posição inquestionavelmente periférica no quadro das literaturas estrangeiras. As orientações ideológicas do Estado Novo e as estruturas gizadas para monitorizar a vida cultural e artística concorreram para reforçar esse estatuto de país culturalmente periférico. A contextualização polissistémica do percurso tradutivo de Ilse Losa revelou-se muito profícua, na medida em que permitiu descortinar as mútuas implicações dos sistemas político, económico, social e cultural. Para além de facultar uma visão sobre as premissas culturais do regime e sobre o *modus operandi* da censura, nomeadamente, sobre os seus critérios e áreas de intervenção, a abordagem dos polissistemas permite igualmente ajuizar sobre o lugar que as obras e os autores traduzidos ocupavam no sistema de chegada. Exemplo disso mesmo é a documentação relativa aos serviços de censura existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. As traduções, enquanto processos de importação cultural, e os respectivos processos recepcionais reflectem, assim, a dinâmica sistémica do contexto alvo.

O tradutor constitui nesse processo um elemento fundamental enquanto agente da mediação cultural. Não devemos, no entanto, entender o seu desempenho como um simples acto no sentido de viabilizar a aproximação dos sistemas culturais em causa. À semelhança daquilo que sucede com a produção literária original, que funciona, muitas vezes, como espaço de projecção da identidade do

escritor, também a tradução pode representar para o tradutor (que não está atido a imposições editoriais) uma forma de afirmação da sua identidade. A escolha dos textos a traduzir é passível de revelar as suas orientações político-ideológicas, os seus princípios e valores ou, mesmo, os seus gostos pessoais.

Este fenómeno da projecção do sujeito na escrita, que, na minha perspectiva, percorre o conjunto da produção literária original de Ilse Losa, é igualmente visível na sua obra de tradução. Assim, numa primeira fase, Ilse Losa sente a necessidade de se apresentar aos leitores portugueses, dando-lhes a conhecer a Alemanha da sua infância e, sobretudo, o país posteriormente destruído e martirizado pela guerra. As obras que então verte para português – os contos de Anna Seghers e também os excertos de obras de Hans Fallada e Käthe Kollwitz que traduz para as publicações em que colabora – abordam, de forma mais ou menos directa, essas questões, mostram-nos os cenários da Alemanha natal e as personagens que os povoam, contribuindo esta temática para os fazer aparecer como inócuos no contexto do Estado Novo, na medida em que não desestabilizam os seus ideologemas.

A fase que se segue, marcada pela tradução de textos dramáticos, é mais interventiva ou politicamente empenhada, e, por consequência, passível de beliscar os interesses instalados. Ao fim de quase três décadas a residir em Portugal, Ilse Losa sente-se, até certo ponto, integrada na sociedade portuguesa, tendo consciência de que faz parte do sistema literário e cultural nacional. Este dado reflecte-se na sua obra como autora e como tradutora, uma vez que passa a debruçar-se sobre questões que marcavam a realidade portuguesa da época. A tradução de peças brechtianas e do drama *Andorra* de Max Frisch situam-se nesse período de maior combatividade política. Os temas abordados nas referidas obras, como, por exemplo, a exploração económica, o desfavorecimento social, a guerra e a sua vertente comercial, ou o racismo, encontraram particular eco no Portugal dos anos 60, a braços com o conflito militar nas colónias. As várias tentativas de levar aos palcos o drama *Andorra* e os pareceres lavrados pelas comissões que proibiram a encenação do espectáculo são reveladores da pertinência e da delicadeza das questões aí abordadas.

Não será abusivo afirmar que uma primeira fase, em que Ilse Losa se considera essencialmente alemã, dá lugar a outra etapa, em que assoma a componente lusa da sua identidade – naquilo que pode ser entendido como uma nova dimensão conceptual do Eu.

Um outro filão temático na sua obra de tradução, mais evidente nos finais dos anos 60, mas que, no fundo, percorre toda a sua escrita, caracteriza-se por uma espécie de cosmopolitismo, ou seja, pela abordagem de questões que ultrapassam os contextos alemão ou português e fazem eco das preocupações universais, como a questão da Guerra Fria e a necessidade de pugnar pela paz. Veja-se, por exemplo, a tradução da peça radiofónica de Martin Walser *Ein grenzenloser Nachmittag*.

Na globalidade do percurso de Ilse Losa como tradutora podemos destacar o trabalho com os dramas de Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Der gute Mensch von Sezuan* e *Der kaukasische Kreidekreis*, não só pelo impacto do projecto da editora Portugália, aguardado com elevada expectativa por parte das elites culturais não situacionistas, mas também pela inquestionável coragem da sua consecução – mérito que não deixa igualmente de caber aos tradutores enquanto cidadãos em nome individual. A importância do referido empreendimento passa também pelo facto de este inaugurar uma nova fase na recepção brechtiana em Portugal – até à data dependente da mediação francesa. Apesar de o nome de Ilse Losa estar, por estas razões, associado à primeira iniciativa editorial consistente em torno da divulgação da obra do dramaturgo alemão, os textos de chegada não conseguem recriar as premissas da estética dramática brechtiana, nomeadamente, ao nível do “efeito de estranhamento”, que marcam os textos originais – um facto, aliás, unanimemente notado nos estudos existentes sobre a matéria –, o que compromete a recepção desses novos códigos teatrais no nosso contexto. Estes dados fazem com que a tradução de Ilse Losa configure um processo de “canonicidade estática”, tal como Itamar Even-Zohar o define (cf. *supra*, 164, 173), na medida em que não redunde numa importação produtiva ou na adopção de um modelo inovador.

Sublinhe-se, no entanto, a urgência do combate político e o facto, defendido por muitos teóricos, de a tradução, em certas circunstâncias, e sobretudo quando se trata de obras de autores conceituados, poder funcionar como um meio de iludir os

crivos da censura e de fazer soar no contexto importador mensagens de contestação do poder instituído que dificilmente poderiam ser exaradas pelas vozes críticas locais – razão pela qual é lícito vermos em muitos dos textos traduzidos por Ilse Losa uma forma de, indirectamente, criticar a própria ditadura. Os textos vertidos para português ganham assim novos enfoques interpretativos à luz das questões prementes do sistema hospedeiro.

Note-se, ainda, a dualidade de critérios do regime, que viabiliza a publicação das obras – por certo, partindo do pressuposto de que seria residual o nicho de leitores dos dramas –, mas que proíbe a sua encenação, o que demonstra o receio do efeito mobilizador do espectáculo propriamente dito.

Também a tradução da narrativa de Anna Seghers «Der Ausflug der toten Mädchen» constitui um momento a destacar no percurso tradutivo de Ilse Losa, considerando os aspectos acima referidos, *i.e.*, a pertinência ou mesmo irreverência na escolha dos autores claramente interditos pelo regime e a introdução de obras inovadoras do ponto de vista estético-formal. Refira-se, no entanto, que, para além destes pontos, o facto de se tratar de uma narrativa marcadamente autobiográfica, entendida como espaço de projecção identitária da escritora, levanta outras questões pertinentes, na medida em que constitui um texto passível de se converter para a tradutora num espaço de afirmação da sua identidade, sobretudo, quando são conhecidas as semelhanças entre os percursos biográficos de Anna Seghers e de Ilse Losa. A tradução da narrativa «Der Ausflug der toten Mädchen» tem, na minha perspectiva, contornos que extravasam os fenómenos de importação cultural, numa óptica de enriquecimento do sistema hospedeiro. A comparação dos textos de partida e de chegada convida a deslocar o enfoque da análise para a própria tradutora. Ao invés de um acto de mediação cultural, em que a entidade que traduz praticamente se esfuma no esforço de fazer a ponte entre os dois sistemas, a tradução de «Der Ausflug der toten Mädchen» deixa-nos perceber, inclusivamente pela natureza mais intimista das questões abordadas – *i.e.*, a reflexão sobre o papel do sujeito no contexto da Alemanha nazi e a vivência do exílio –, a componente psicológica e existencial que pode estar subjacente ao processo de tradução. O facto de a obra tematizar vivências comuns à autora e à

tradutora convida à apropriação, por parte desta última, do texto original, proporcionando-lhe um espaço de afirmação do seu Eu.

Tal como defendem críticos como Cees Koster, é, no entanto, sobretudo nas assimetrias detectáveis no cotejo dos textos de partida e de chegada que podemos sentir a presença do tradutor (cf. Koster, 2008: 33ss). A análise do referido texto segheriano permite-nos observar em desvios detectáveis na tradução diferenças na concepção do sujeito, enquanto entidade integrada em grupos menores, de natureza mais privada, ou maiores, no colectivo da nação alemã ou mesmo no contexto do exílio. As reflexões de Gustav Siebenmann sobre o conceito de identidade cultural do indivíduo e o esquema proposto por este teórico, que concebe o processo de afirmação dessa mesma identidade em diferentes dimensões progressivamente mais alargadas, foi o modelo utilizado para estruturar o cotejo dos textos de partida e de chegada (cf. Siebenmann, 1992a: 231-237).

As diferenças entre o original e a tradução são perceptíveis em *nuances* das imagens veiculadas nos dois textos. Assim, enquanto na obra segheriana o anti-semitismo é apenas uma das facetas do regime aí retratadas (a par das perseguições ideológicas e às comunidades religiosas, como os católicos), uma vez que, para a autora, as questões político-económicas, numa óptica marxista, se sobrepõem às raciais, na tradução de Ilse Losa verifica-se uma tendência para esbater (ou mesmo omitir) as referências a outros sectores estigmatizados pelo nazismo, como foi a minoria católica, por exemplo, procurando-se, assim, dar mais visibilidade à situação dos judeus. Refira-se que Ilse Losa foi também ela vítima do anti-semitismo nazi – tema que ocupa um lugar de destaque no conjunto da sua obra literária original e de tradução.

Para além disso, a sua condição de refugiada judia-alemã (entretanto fixada em Portugal), sobretudo no contexto da germanofobia que se instalou no país do após-guerra, faz com que Ilse Losa sinta a necessidade de mostrar aos leitores portugueses a face martirizada da sociedade alemã – uma atitude que se inscreve na cisão imagológica entre a “boa” e a “má” Alemanha, comum entre as comunidades do exílio. Se, por um lado, Ilse Losa sente que se deve demarcar em relação à imagem negativa associada ao comum dos alemães, tentando mostrar o sofrimento que as guerras e o nacional-socialismo representaram para muitos, o

trauma das experiências aí vividas concorre para a construção de uma imagem fóbica daqueles que pactuaram com Hitler. A percepção desse período da História é, por isso mesmo, fortemente emotiva e marcada por sentimentos de mágoa e indignação – um dado que se reflecte na escrita.

Anna Seghers, por seu turno, apresenta uma imagem mais híbrida e diferenciada dos alemães, tentando perceber a maquinação por detrás do regime de Hitler, sem propriamente enveredar por uma lógica de atribuição de culpas. O nazismo constitui, na sua perspectiva, um sistema político e uma poderosa orquestração de forças que facilmente ludibria os mais fracos ou incautos. O seu combate político é, portanto, no sentido não só de combater o nacional-socialismo, mas também de orientar as gerações mais jovens com vista à edificação de uma nova nação mais justa e integrativa.

Anna Seghers entende a experiência do exílio como temporária, manifestando o desejo de regressar e de participar no processo de reconstrução da Alemanha. Ilse Losa, ao invés disso, fixa-se no país de acolhimento e vive com a consciência da impossibilidade do regresso.

Mais uma vez este aspecto se reflecte no texto traduzido, que apresenta uma protagonista mais distanciada dos colectivos aos quais pertence – ou seja, a classe das raparigas e o núcleo das amigas mais próximas – do que o texto original.

Refira-se, a este respeito, que o facto de se tratar de uma tradução levada a cabo por uma autora, alguém a quem assiste um estatuto de prestígio no sistema literário de chegada, não pode deixar de estar associado a alguma liberdade que, regra geral, está vedada ao comum dos tradutores. Recorrendo à metáfora utilizada por alguns críticos, segundo a qual o tradutor, que partilha com o autor do texto de partida o espaço autoral do texto de chegada, se move num plano entre textos, afirmando-se precisamente nas diferenças observáveis entre as duas obras, cabe salientar que o estatuto de tradutor-autor poderá, em certas circunstâncias, como é o caso da tradução em análise, significar um aumento dessa área intertextual, sendo mais perceptíveis as marcas deixadas pela sua presença.

Sublinhe-se, no entanto, que essa margem de manobra se pode revelar penalizadora do texto traduzido, tendo, neste caso concreto, concorrido para a relativa falência da recepção portuguesa dos códigos estético-formais da narrativa

original. Apesar de ter consciência das características inovadoras do texto de Anna Seghers – um aspecto que é aliás sublinhado por Ilse Losa no prefácio da versão portuguesa – a tradutora não recria certos aspectos narrativos que marcam o texto segheriano, ou pelo facto de considerar o leitor português pouco preparado para compreender as coordenadas dessas inovações (a fazer fé nas preocupações expressas no prefácio) ou, simplesmente, porque a sua escrita não possui a densidade poética que percorre o original.

Na verdade, a tradução de Ilse Losa compromete, até certo ponto, a recepção do texto segheriano em alguns dos seus traços essenciais, como, por exemplo, no tratamento da categoria tempo, uma vez que não recria o entretecer dos tempos verbais da narrativa alemã, que mimetiza os processos de evocações de memórias e que, simultaneamente, plasma os fragmentos das histórias num plano atemporal. O texto português desfaz o movimento pendular do original e apresenta uma progressão cronológica mais sequencial.

Existem, ainda, outros aspectos na tradução portuguesa que atraíam o arrojo formal da estética narrativa preconizada por Anna Seghers. Refiro-me à natureza fortemente visual da sua escrita e à justaposição de imagens plásticas e de extrema violência com outras excessivamente idealizadas, que, à semelhança da arte mural mexicana, consegue perpetuar na memória os anais de uma História colectiva. Trata-se de um efeito de visualização perturbador que não é tão conseguido no texto de chegada.

Um outro aspecto que concorre para a consecução deste propósito memorialista (de inspiração muralista) é o uso (subvertido) de motivos românticos e dos contos infantis, que também na tradução é fortemente atenuado, o que resulta numa perda de riqueza intertextual.

Não se pode, no entanto, deduzir que o facto de a tradução de Ilse Losa apresentar alguns aspectos menos conseguidos, nomeadamente no que respeita à recriação de traços estético-formais que fazem da narrativa de Anna Seghers um texto inovador, implique a falência deste processo de importação cultural. Ainda que se possa questionar a recepção de alguns dos códigos narrativos, que, eventualmente, poderiam conferir à tradução do texto segheriano o estatuto de uma importação modelar ou dinâmica (recorde-se que em meados dos anos 50 o sistema

literário português dava sinais de esgotamento dos cânones neo-realistas, mostrando-se aberto a novos caminhos de contornos mais intimistas e psicologistas), o ter Ilse Losa conseguido fazer chegar aos leitores portugueses a escrita de uma autora conotada com um regime comunista constitui, por si só, um feito assinalável.

Para além disso, ainda que a coberto do retrato das conturbações sociais e políticas desse meio século alemão, Ilse Losa dá a conhecer ao público-alvo, que vivia, à altura, num contexto sociopolítico fortemente marcado por valores patriarcais, uma narrativa de homenagem à força das mulheres e de reconhecimento da sua importância na construção da sociedade. Esta mensagem, sem dúvida irreverente no contexto do Estado Novo, e que não deixa de indiciar a própria combatividade de Ilse Losa enquanto tradutora, é também reflexo de uma das causas que lhe é mais cara – a defesa da condição da mulher, sobretudo, na sociedade portuguesa.

Por tudo isto é lícito concluir que, sendo imprescindível entender o tradutor enquanto agente (re)produtor na orgânica sistémica, há que o considerar não apenas na sua vertente de mediador entre sistemas literários e culturais, mas também, sobretudo quando lhe assiste um estatuto de liberdade em relação às políticas editoriais, enquanto entidade individual dotada de um percurso e de um perfil identitário próprios.

Bibliografia

1. Obra literária original de Ilse Losa

Ilse Losa, (²1988), *Rio sem Ponte*, Porto, Edições Afrontamento (1ª ed. 1952).

_____ (1991), *Caminhos sem Destino*, Porto, Edições Afrontamento.

_____ (¹⁴1992), *O Mundo em que Vivi*, Porto, Edições Afrontamento (1ª ed. 1949).

_____ (³1992), *Sob Céus Estranhos*, Porto, Edições Afrontamento (1ª ed. 1962).

_____ (²1993), *Ida e Volta. À Procura de Babbitt*, Porto, Edições Afrontamento (1ª ed. 1960).

_____ (1997), *À Flor do Tempo*, Porto, Edições Afrontamento.

1.1. Bibliografia e outros documentos sobre Ilse Losa

Arquivo Nacional Torre do Tombo:

Processo SR 2720 – NT 35 09.

Processo SR 1289/49 – NT 26 44.

Processo PI 11238 – NT 45 96.

Processo CI (2) 5440 – NT 73 91.

Processo E / GT3590 – NT 14 93.

Balté, Maria Teresa (1988), «Ilse Losa ou a álgebra da língua», *Letras & Letras*, 1 de Maio, 14.

Becker, Sabina (1995), «Zwischen Akkulturation und Enkulturation. Anmerkungen zu einem vernachlässigten Autorinentypus: Jenny Aloni und Ilse Losa», in: Claus-Dieter Krohn (Hrsg.), *Kulturtransfer im Exil. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 13, München, edition text + kritik, 114-136.

Bergmeier, Horst (2003), «Sprache, Übersetzung und Bild. Über Ilse Losa», in: Orlando Grossegeesse et al. (org.), *Portugal – Alemanha – Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão, 6. Deutsch-Portugiesisches Arbeitsgespräch*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 203-229.

Bessa-Luís, Agustina (1987), «Par e ímpar», *O Primeiro de Janeiro*, 12 de Agosto, 14.

Brunn, Albert von (1993), «Von Westfalen nach Porto: Ein Gespräch mit Ilse Losa», *Orientierung*, Nr. 3, 15.02.93, 34-35.

Dionísio, Mário (1988), «Uma alemã portuguesa ou vice-versa», *Letras & Letras*, 1 de Maio, 14.

Eigenwald, Rolf (1997), «Der Wunsch nach sprachlicher Integration: Gespräch mit der Schriftstellerin Ilse Losa», *Neue Gesellschaft, Frankfurter Hefte*, 44, 824-828.

Engelmayer, Elfriede (1989a), «Von der Heimat, die man haben muß, um sie nicht zu brauchen. Über zwei Romane von Ilse Losa», *Tranvía*, Nr. 12, 20-22.

_____ (1989b), «Denn Sprache ist ja Heimat, dieses furchtbare Wort», *Tranvía*, Nr. 12, 22-24.

_____ (1992), «Vom Anderssein. Zu drei Erzählungen von Ilse Losa», *Tranvía*, Nr. 26, 62-65.

Fröhlich, Monica (1996), «Länderbilder in Ilse Losas Roman *Unter fremden Himmeln*», *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, n° 26, 629-636.

Giguere, Undine (1997), *Frauen im Exil – Untersuchung exilrelevanter Themenbereiche anhand der autobiographisch ausgewählten Texte von fünf Exilautorinnen (1933-1945)* (Diss. Uni. New York).

Gonçalves, Luísa Pomar (1960), «Ilse Losa e a sua actividade literária», *Sociedade de Estudos da Província de Moçambique*, Lourenço Marques, n.º 120, 175-196.

Gutzeit, Angela (1988), «Die Welt in der ich lebte – Begegnung mit einer Emigrantin», *Anschläge. Magazin für Kunst und Kultur*, Osnabrück, H. 19, (Nov./ Dez), 12-14.

Hammer, Gerd (1997), «Fluß ohne Brücke. Das Schreiben der Ilse Losa», in: Henry Thorau (Hrsg.), *Portugiesische Literatur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 428-439.

Letria, José Jorge (1991), «Ilse Losa: Uma obra, duas pátrias», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6 de Agosto, 8-9; também publicado in: J. J. Letria (1995), *Conversas com Letras. Entrevistas com Escritores*, Lisboa, Editorial Escritor, 149-154.

Lind, Georg Rudolf (1988), «Ilse Losa, uma testemunha do nossa época», *Letras & Letras*, 1 de Maio, 13.

Listopad, Jorge (1991), «Ilse Losa em 7 parágrafos», *Ler – Livros & Leitores*, Lisboa, Primavera, 28-29.

Lopes, Óscar (1988), «Ilse», *Letras & Letras*, 1 de Maio, 11.

Marques, Ana Isabel (1999 / 2000), «Adriana Nunes, *Ilse Losa, Schriftstellerin zwischen zwei Welten*, Berlin, ed. tranvía, Verl. Frey, 1999», *Runa, Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, Porto, n° 28, 409-412.

_____ (2001), *Paisagens da Memória. Identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa*, Coimbra, Minerva-Cieg.

_____ (2006), «Ilse Losa – tradutora de si», in: Maria Augusta C. Miguel *et al.* (coord.), *Actas do I Colóquio de Tradução e Cultura*, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 157-165.

_____ (2007), «Ilse Losa e as histórias que vêm de longe», in: Fernando Azevedo *et al.* (org.), *Imaginário, Identidades e Margens. Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil, II Congresso Internacional Criança, Língua, Imaginário e Texto Literário*, Vila Nova de Gaia, Edições Gailivro, 166-178.

Mattos, António de Almeida (1988), «Os mundos de Ilse Losa», *Letras & Letras*, 1 de Maio, 17.

Mendes, A. Paula (1988), «Ilse Losa: “É impossível não me sentir estrangeira”», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 de Março, 6-7.

Mühlschlegel, Ulrike (2000), «“Portugal? Não fica em Espanha?”», in: Wolfgang Dahmen (Hrsg.), *Schreiben in einer anderen Sprache. Zur Internationalität romanischer Sprachen und Literaturen Romanisches. Kolloquium XIII*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 293 – 303.

Nunes, Adriana (1999), *Ilse Losa, Schriftstellerin zwischen zwei Welten*, Berlin, Edition Tranvía.

Offenhäuser, Dieter (1992), «Ilse Losa – Eine portugiesisch-deutsch-jüdische Schriftstellerin», *Arcada – Revista Luso-Alemã de Informação e Cultura*, nº 10, 7-17; também publicado in: D.O. (1993), «Ilse Losa: *Unter fremden Himmeln* “...als zöge die Landschaft und wir ständen fest”», E. Engelmayer / R. Heß (Hrsg.), *Die Schwestern der Mariana Alcoforado. Portugiesische Schriftstellerinnen der Gegenwart: ein Überblick über die gegenwärtige portugiesische Literatur von Frauen*, Berlin, Edition Tranvía, 170-184.

Pinto-Correia, Maria Assunção (2000), «*Sob Céus Estranhos* de Ilse Losa: um romance de exílio/s», in: *A Palavra e o Canto. Miscelânea de Homenagem a Rita Iriarte*, Departamento de Estudos Germanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Edições Colibri, 245-256.

Reinfrank-Clark, Karin (1986), «Ilse Losa», in: K.R.C. (Hrsg.), *Ach, Sie schreiben deutsch? Biographien deutschsprachiger Schriftsteller des Auslands-PEN*, Gerlingen, Bleicher Verlag, 77-78.

Santos, Américo Oliveira (1988), «Ilse Losa: a realidade construída», *Letras & Letras*, 1 de Maio, 12-13.

Staudacher, Cornelia (1991), «Mittlerin zwischen Portugal und Deutschland. Schreiben in zwei Sprachen / Die Emigrantin Ilse Losa», *Der Tagesspiegel*, 28. Juli, VII.

Torrado, António (1988), «Transfusões culturais», *Letras & Letras*, 1 de Maio, 15.

Vasconcelos, Taborda de (1956), «Bibliografia. Passado e presente de Ilse Losa», *Cidade Nova*, Coimbra, Maio, 269-274.

Wall, Renate (1993), «Ilse Losa (geb.1913) – *Unter Fremden Himmeln*», in: Angela Dinghaus (Hrsg.), *Frauenwelten. Biographisch-historische Skizzen aus Niedersachsen*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 361-367.

_____ (1995), «Ilse Losa», in: R. W. (Hrsg.), *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil: 1933 bis 1945*, Bd. 1, Freiburg, Kore Verlag, 257-260.

Wehinger, Brunhilde (1991), «Buchbesprechungen. Fremde Himmel», *Tranvía*, Nr. 21, 35-36.

2. Traduções e outros escritos de Ilse Losa

Alejchem, Scholem (1962), *Tewje, o Leiteiro*, Lisboa, Edição Livros do Brasil.

Andric, Ivo (1963), *A Velha Menina*, Lisboa, Edição Livros do Brasil.

Böll, Heinrich (1973), «A Morte de Elsa Baskoleit», *Humboldt*, nº 27, 14-16.

Brecht, Bertolt (1954) «A Velha Inconveniente», *Vértice*, nº 131-132, 460-465.

_____ (1962), *Ti Coragem e os Seus Filhos*, trad. de Ilse Losa, poemas traduzidos por Jorge de Sena, *A Boa Alma de Sé-Chuão*, trad. de Ilse Losa, poemas traduzidos por Alexandre O'Neill, in: B.B., *Teatro I*, Lisboa, Portugalíia.

_____ (1963), *O Círculo de Giz Caucásiano*, in: B.B., *Teatro II*, trad. de Ilse Losa, arranjos de Alexandre O'Neill, Lisboa, Portugalíia.

_____ (1973), «O escritor», *Humboldt*, nº 28, 5.

Eich, Günter (1970), *Diante de Setúbal, a Ressaca*, trad. de Ilse Losa e Marta Cristina Araújo, *Humboldt*, nº 21, 72-84.

Frisch, Max (1961), *Andorra*, trad. de Ilse Losa e Manuela Delgado, Lisboa, Portugalíia.

Heise, Hans Jürgen (1973), «Parábolas», *Humboldt*, nº 28, 21-22.

Hildesheimer, Wolfgang (1973), «Férias», *Humboldt*, nº 26, 44-45.

Krüger, Horst (1973), «Jovem de 73», *Humboldt*, nº 28, 6-7.

Losa, Ilse (1950a), «Uma pintora Käthe Kollwitz», *Vértice*, nº 85, 221-225.

- _____ (1950b), «*As Mulheres do Meu País*», de Maria Lamas», *Vértice*, nº 85, 258-259.
- _____ (1950c), «Hans Fallada», *Vértice*, nº 87, 303-305.
- _____ (1953), «Brecht e *Mutter Courage*», *O Comércio do Porto*, 24.de Fevereiro, 6.
- _____ (1954), «Prefácio», in: Anna Seghers, *Anna Seghers, Antologia do Conto Moderno*, Coimbra, Atlântida Editora, VII-XIX.
- _____ (1958), «Uma grande peça e uma grande actriz», *Diário de Notícias*, 1 de Janeiro, 7-8.
- _____ (1963), «Carta à redacção», *Vértice*, nº 232, 85-87.
- _____ (2003) «Prefácio», in: Anna Seghers, *O Passeio das Raparigas Mortas*, Lisboa, Vega, 5-11 (1ª ed. 1954).
- Mann, Thomas (1955), «Hora Difícil», *Vértice*, nº 141, 332-340.
- Musil, Robert (1967), «A Portuguesa», *Humboldt*, nº 15, 62-68.
- Seghers, Anna (1954a), «O Refúgio», in: A.S., *Antologia do Conto Moderno*, Coimbra, Atlântida, 47-60.
- _____ (1954b), «Carta de Condutor», in: A.S., *Antologia do Conto Moderno*, Coimbra, Atlântida, 61-64.
- _____ (2003), «O Passeio das Raparigas Mortas», in: A.S., *O Passeio das Raparigas Mortas*, Lisboa, Vega, 13-46.
- _____ (2003), «O Fim», in: A.S., *O Passeio das Raparigas Mortas*, Lisboa, Vega, 47-116.
- Walser, Martin (1968), *Interminável Domingo à Tarde*, trad. de Ilse Losa e Margarida Losa, *Humboldt*, nº 17, 46-54.
- Wohmann, Gabriele (1972), «Um Homem Irresistível», *Humboldt*, nº 25, 75-82.

2.1. Originais de autores traduzidos por Ilse Losa e outros textos:

- Brecht, Bertolt (1955), *Le Cercle de craie caucasien* (adaptation de Pierre Abraham avec la collaboration pour quelques poèmes de Pierre Gamarra), Paris.
- _____ (1967a), *Mutter Courage und ihre Kinder*, in: *Bertolt Brecht Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Hrsg. v. Elisabeth Hauptmann / Rosemarie Hill, Bd. 4, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1339-1443.

_____ (1967b), *Der gute Mensch von Sezuan*, in: B.B., *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Hrsg. v. Elisabeth Hauptmann / Rosemarie Hill, Bd. 4, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1487-1607.

_____ (1967c), *Der kaukasische Kreidekreis*, in: B.B., *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Hrsg. v. Elisabeth Hauptmann / Rosemarie Hill, Bd. 5, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1999-2105.

Frisch, Max (1976), *Andorra*, in: M.F., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Hrsg. v. Hans Mayer, Bd. IV, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 461-571.

_____ (¹¹1985), *Tagebuch 1946-1949*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, (1^a ed. 1950).

Mann, Thomas (1974), «Deutschland und die Deutschen», in: T.M., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 11, *Reden und Aufsätze*, 3, Frankfurt a. Main, Fischer, 1126-1148.

Seghers, Anna (1940), «O papel do escritor no mundo», trad. e adapt. de Maria Dulce Moreira, *O Diabo*, 7 de Dezembro, 4.

_____ (1980a), «Vaterlandsliebe», in: A.S., *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927-1953*, Berlin / Weimar, Aufbau-Verlag, 33-37.

_____ (1980b), «[Briefe an Georg Lukács]», in: A.S., *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927-1953*, Berlin / Weimar, Aufbau-Verlag, 71-88.

_____ (1980c), «Abschied vom Heinrich-Heine-Klub», in: A.S., *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927-1953*, Berlin / Weimar, Aufbau-Verlag, 204-208.

_____ (1980d), «Die gemalte Zeit», in: A.S., *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927-1953*, Berlin / Weimar, Aufbau-Verlag, 214-220.

_____ (1980e), «Puschkin», in: A.S., *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927-1953*, Berlin / Weimar, Aufbau-Verlag, 316-321.

_____ (1992), «Brief an Michel Oppenheim. 2.1.1946», *Argonautenschiff, Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, Berlin und Mainz e. V., H. 1, 199-200.

_____ (1995), «Der Ausflug der toten Mädchen» in: A.S., *Der Ausflug der toten Mädchen und andere Erzählungen*, Berlin, Aufbau, 7-38.

2.2. Bibliografia sobre as obras traduzidas por Ilse Losa

Arquivo Nacional Torre do Tombo – Processos de censura a peças de teatro:

Andorra: [PT-TT-SNI/DGE/1/6769](https://arquivo.pt/wayback/20170601000000/pt-tt-sni/dge/1/6769)

A alma boa de Setsuam: [PT-TT-SNI/DGE/1/5983](https://arquivo.pt/wayback/20170601000000/pt-tt-sni/dge/1/5983).

Arquivo Nacional Torre do Tombo – Relatórios:
1950-1959 – PT-TT-SNI/DSC/35/5
1960-1969 – PT-TT-SNI/DSC/35/7

Bänziger, Hans (Hrsg.) (1991), *Max Frisch Andorra. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Philipp Reclam.

Brod, Max (1962), «Posfácio», trad. de Ilse Losa, in: Scholem Alejchem, *Tewje, o Leiteiro*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, 143-151.

Carrington, Maria Cristina Matos (1988), *A Recepção Portuguesa dos Dramas “Der Gute Mensch von Sezuan” e “Herr Puntila und sein Knecht Matti” de Bertolt Brecht*, Diss. Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

_____ (1991), «*Herr Puntila und sein Knecht Matti / O senhor Puntila e o seu criado Matti e Der Gute Mensch von Sezuan / A alma boa de Se-Tsuan – A boa pessoa de Setzuan*», in: Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Do Pobre B.B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro, Editora Estante, 241-288.

Garraio, Júlia (2000a), «A subversão do mito camoniano na peça radiofónica *Die Brandung vor Setúbal* de Günter Eich», in: Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *A Figura do Poeta em Obras de Ludwig Tieck e Günter Eich*, Coimbra, Minerva-Cieg, 187-315.

_____ (2000b), «Portugal como espaço de morte na obra de Günter Eich», in: Martine Guille et al. (Hrsg.), *Romania una et diversa: Philologische Studien für Theodor Berchem zum 65. Geburtstag*, Bd. 2, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 543-556.

Heidenreich, Sybille / Martin Thunich (2004), *Max Frisch – Andorra; Biedermann und die Brandstifter*, Hollfeld, Joachim Beyer Verlag.

Kutzmutz, Olaf (2007), *Max Frisch – Andorra*, Stuttgart, Philipp Reclam.

Magenau, Jörg (2007), «*Nichts ist ohne sein Gegenteil wahr.*» *Martin Walser – Leben und Werk*, Beihefte zu Ausstellungen des Bodenseekreises, 17.

Matzkowski, Bernd (2005), *Max Frisch – Andorra – Erläuterungen und Materialien*, Hollfeld, C. Bange Verlag.

Mingocho, Maria Teresa Delgado (1998), «Zur Thomas Mann-Rezeption in Portugal», in: *Germanistentreffen Deutschland – Spanien – Portugal 13.-18.09.1998: Dokumentation der Tagungsbeiträge*, Bonn, DAAD, 167-177.

Ramalheira, Ana Maria Martins Pinhão (1987), *Subsídio para o Estudo da Recepção do Teatro de Bertolt Brecht em Portugal – “Die Mutter” e “Der kaukasische Kreidekreis”*, Diss. Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

_____ (1991), «*Die Mutter / A Mãe e Der kaukasische Kreidekreis / O círculo de giz caucasiano*», in: Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Do Pobre B.B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro, Editora Estante, 121-181.

Teixeira, Maria Antónia Gaspar (1992), *A Recepção Portuguesa de Mutter Courage und ihre Kinder de Bertolt Brecht*, Diss. Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

_____ (1998), «A recepção portuguesa de *Mutter Courage und ihre Kinder / Mãe Coragem e os Seus Filhos*», in: Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Do Pobre B.B. em Portugal, A Recepção dos Dramas Mutter Courage und ihre Kinder e Leben des Galilei*, Coimbra, Minerva-Cieg, 19-105.

Vilaça, Mário (1962), «Reflexões sobre Max Frisch», *Vértice*, nº 230, 602-606.

_____ (1963a), «Carta a Ilse Losa», *Vértice*, nº 232, 88-90.

_____ (1963b), «Comentários a uma tradução de Brecht», *Vértice*, nº 232, 90-93.

Würffel, Stephan Bodo (1978), *Das deutsche Hörspiel*, Stuttgart, Metzler Verlag.

Tailleur, Jean (2003), «Posfácio», trad. de Pedro Elói Duarte, in: Anna Seghers, *O Passeio das Raparigas Mortas*, Lisboa, Vega, 117-126.

3. Bibliografia sobre Anna Seghers, com especial incidência no conto «Der

Ausflug der toten Mädchen»

Albrecht, Friedrich (1990), «Zwischen den Grenzpfählen der Wirklichkeit. Zur Todesproblematik bei Anna Seghers», *Weimarer Beiträge*, 36, 118-139.

Alvarez, Bernardo Enrique Pérez (2002), *Die Konstitution interkultureller Texte. Eine Interpretation einiger Schriften von Anna Seghers und B. Traven*, Frankfurt a. M. u.a., Peter Lang.

Batt, Kurt (1973), *Anna Seghers. Versuch über Entwicklung und Werke*, Leipzig, Philipp Reclam Verlag.

Barner, Wilfried (2006), «Im Zeichen des “Vollstreckens”: Literarisches Leben in der SBZ und frühen DDR», in: Wilfried Barner (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, zweite, erweiterte Auflage, München, Verlag C.H. Beck, 116-130.

Bense, Elisabeth / Klaus Schulte (1998), «Wann ist “Jetzt” - wo ist “Hier” - wer sind “Wir”? Sprach- und literaturwissenschaftliche Bemerkungen zu einigen Details im

Textverfahren von Anna Seghers' Erzählung "Der Ausflug der toten Mädchen"», *Europe Plurilingue*, ARLE, Université Paris 8 – Saint-Denis, Mars, 47-82.

Bernstorff, Wiebke von (2006), *Fluchtorte. Die mexikanischen Erzählungen von Anna Seghers*, Göttingen, Wallstein.

Bossinade, Johanna (1986), «Haus und Front: Bilder des Faschismus in der Literatur von Exil- und Gegenwartsautorinnen: Am Beispiel Anna Seghers, Irmgard Keun, Christa Wolf und Gerlind Reinshagen», *Neophilologus*, 70, 92-118.

Christmann, Beate / Mario Leis (2007), *Anna Seghers. Der Ausflug der toten Mädchen. Lektüreschlüssel für Schüler*, Reclam, Stuttgart.

Cohen, Robert (1987), «Die befohlene Aufgabe machen: Anna Seghers' Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen*», *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, 79, 186-198.

Delgado, Ana Maria (1975), «Perfil de Anna Seghers», *Vértice*, n° 383, 726-738.

Doane, Heike (2003), «Die wiedergewonnene Identität: Zur Funktion der Erinnerung in Anna Seghers' Erzählung "Der Ausflug der toten Mädchen"», in: Helga Schreckenberger (Hrsg.), *Ästhetiken des Exils*, Amsterdam u.a., Rodopi, 387-300.

Grenville, Anthony (1998), «Anna Seghers confronts the Holocaust. The Jewish Dimension to "Der Ausflug der toten Mädchen"», in: Ian Wallace (Hrsg.) *Anna Seghers in Perspective*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 117-133.

Gronell, Juliane (1986), «Anna Seghers: *Der Ausflug der toten Mädchen*» in: A.M. Eder et al. (Hrsg.) »...das Weib wie es seyn sollte« *Aspekte zur Frauenliteraturgeschichte*, Fussnoten zur neueren deutschen Literatur, Heft 9, Universität Bamberg, 67-71.

Grossmann, Walter (1962), «Die Zeit in Anna Seghers: "Der Ausflug der toten Mädchen"», *Sinn und Form*, H. 14, 126-131.

Gutzmann, Gertraud (1982), «Anna Seghers' *Der Ausflug der toten Mädchen* als ein Beitrag der Literatur zur Neugestaltung Deutschlands» in: D.G. Daviau u. L.M. Fischer (Hrsg.), *Das Exilerlebnis. Verhandlungen des 4. Symposium über deutsche und österr. Exilliteratur*, Columbia / S.C., Camden House, 476-485.

_____ (1994), «Zur Darstellung lateinamerikanischer Geschichte und Geschichten in Anna Seghers' Erzählprosa», in: Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis (Hrsg.), *"Neue Welt" – "Dritte Welt": Interkulturelle Beziehungen Deutschlands zu Lateinamerika und der Karibik*, Achtzehntes Amherster Kolloquium zur Deutschen Literatur, Tübingen und Basel, Francke, 155-183.

Haufe, Hans (1992), «Das Mexico-Bild europäischer Maler des 19. Jahrhunderts», in: Gustav Siebenmann / Hans-Joachim König (Hrsg.), *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum: ein Arbeitsgespräch an der Herzog-August-Bibliothek*

Wolfenbüttel, 15.-17. März 1989, Beihefte zur *Iberomania*, Bd .8, Tübingen, Niemeyer, 127-147.

Haas, Erika (1975), *Ideologie und Mythos. Studien zur Erzählstruktur und Sprache im Werk Anna Seghers*, Stuttgart, Verlag Hans-Dieter Heinz.

Hilzinger, Sonja (1990), «Im Spannungsfeld zwischen Exil und Heimkehr. Funktionen des Schreibens in der Novelle “Der Ausflug der toten Mädchen”», *Weimarer Beiträge*, 36, H. 10, 1572-1581.

_____ (1996), «Anna Seghers: *Der Ausflug der toten Mädchen*», in: *Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 30-40.

_____ (2000), *Anna Seghers*, Stuttgart, Philipp Reclam Verlag.

Hotz, Karl (2000), *Anna Seghers, Der Ausflug der toten Mädchen. Materialien und Arbeitsvorschläge*, Bamberg, C.C. Buchners Verlag.

Illés, Lászlo (2001), «Der Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács 1938-1939 aus heutiger Sicht», in: Alfred Klein / Ronald Opitz / Klaus Pezold (Hrsg.), *Anna Seghers im Rückblick auf das 20. Jahrhundert*, Sachsen, Rosa-Luxenburg-Stiftung, GNN Verlag Sachsen, 101-113.

Jens, Walter (Hrsg.) (1996), *Der Ausflug der toten Mädchen*, in: *Kindlers Neues Literaturlexikon*, München, Kindler Verlag, Bd.15, 120-121.

Kane, Martin (1998), «Existentialism or Ideology? The Early Works of Anna Seghers», in: Ian Wallace (Hrsg.) *Anna Seghers in Perspective*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 7-27.

Kaufmann, Eva (1998), «Anna Seghers», in: [Ute Hechtfisher et al. \(Hrsg.\), Metzler-Autorinnen-Lexikon](#), Stuttgart / Weimar, Metzler, 485-487.

Koh, Maeng-Im (2005), *Mythos und Erzählen im Werk von Anna Seghers*, Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag.

Komfort-Hein, Susanne (2003), «“Inzwischenzeit” – Erzählen im Exil. Anna Seghers’ *Der Ausflug der toten Mädchen* und Peter Weiss’ *Der Schatten des Körpers des Kutschers*» in: Werner Frick (Hrsg.) et al., *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 343-356.

Kremer, Detlef (2000), «Seghers, Anna (eigentl. Netty Reiling)», in: Andreas B. Kilcher (Hrsg.), *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur: jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 525-528.

Lürbke, Anna (2000), *Mexikovisionen aus dem deutschen Exil: B. Traven, Gustav Regler und Anna Seghers*, Tübingen / Basel, Francke Verlag.

Lorisika, Irene (1985), *Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*, Frankfurt a.Main (Univ. Diss.), Haag und Herchen Verlag.

_____ (1994), «Viva México», in: Wolfgang Benz (Hrsg.), *Das Exil der kleinen Leute. Alltagserfahrung deutscher Juden in der Emigration*, Frankfurt a. Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 69-75.

Mayer, Hans (1962), «Anmerkungen zu einer Erzählung von Anna Seghers», in: H.M., *Ansichten. Zur Literatur der Zeit*, Hamburg, Reinbek, 85-92.

Mühlen, Patrik von zur (1987), «Jüdische und deutsche Identität von Lateinamerika-Emigranten» in: Claus-Dieter Krohn *et al.* (Hrsg.), *Fluchtpunkte des Exils und andere Themen, Exilforschung, Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 5, München, edition text + kritik, 55-67.

Neugebauer, Heinz (1972), «Anna Seghers», in: Hans Jürgen Geerds (Hrsg.), *Literatur der DDR*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 91-112.

Patka, Marcus G. (2002), «Wildes Paradies mit Ablaufzeit. Struktur und Leistung deutschsprachiger Exilanten in México Ciudad», in: Claus-Dieter Krohn *et al.* (Hrsg.), *Metropolen des Exils, Exilforschung, Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 20, München, edition text + kritik, 213-241.

Pohle, Fritz (1992a), «Vorbereitung für die nächste Deutschstunde und mehr: *Der Ausflug der toten Mädchen* (1943 / 1944)», *Argonautenschiff, Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, Berlin und Mainz e. V., H. 1, 41-49.

_____ (1992b), «Kriegsexil in Mexiko und mexikanische Stoffe bei Anna Seghers. Vom *Ausflug der toten Mädchen* (1943 / 44) zum *Wirklichen Blau* (1967)», in: Friedhelm Schmidt (Hrsg.), *Wildes Paradies – Rote Hölle. Das Bild Mexikos in Literatur und Film der Moderne*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 111-129.

Prinsen-Eggert, Barbara (1999): «Mädchenfreundschaften “Geschriebene Worte sind viel zu wenig, um Ihnen zu danken.” *Anna Seghers' Briefe an eine Mainzerin*», *Argonautenschiff, Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, Berlin und Mainz e. V., H. 8, 376-383.

Reichardt, Gaby (1999) «Aus meiner Theaterwerkstatt. Versuch einer Beschreibung der Probenarbeit zur Inszenierung der Novelle *Der Ausflug der toten Mädchen*» in: *Argonautenschiff, Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, Berlin und Mainz e. V., H. 8, 373-375.

Roussel, Hélène / Klaus Schulte (2007) «Exil, Textverfahren und Übersetzungsstrategie. *Der Ausflug der toten Mädchen* von Anna Seghers im Prisma verschiedener Übertragungen, vornehmlich ins Französische», in: Claus-Dieter Krohn

(Hrsg.), *Übersetzung als transkultureller Prozess*, Bd. 25, edition text + kritik, München, 90-111.

Sandoval, Josefina (2001), *México in Anna Seghers' Leben und Werk 1940-1947*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag Berlin.

Sanna, Simonetta (1996), «Die Sehnsucht nach einem friedlichen Deutschland. Das Schicksal deutscher Frauen zwischen kriegerischer Geschichte und stiller Landschaft in Anna Seghers' *Der Ausflug der toten Mädchen*», *Argonautenshiff, Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, Berlin und Mainz e. V., H. 5, 184-195.

Schlossbauer, Frank (1994), «Schreiben als Erinnern, Sehen als Schau. Anna Seghers' *Der Ausflug der toten Mädchen* zwischen Requiem und Utopie», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 113, H. 4, 578-597.

Schulte, Klaus (2002), «"[...] durch die Übersetzung durch bis zum Neid die Einheit von Sprache und Inhalt." Anna Seghers' mexikanische Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* – mit der Lupe wiedergelesen auf französisch, englisch und dänisch, mitsamt einem Ausblick durchs Fernrohr aufs Spanische», *Argonautenshiff, Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, Berlin und Mainz e. V., H. 11, 99-109.

Stephan, Alexander (1990), «Die FBI-Akte von Anna Seghers», *Sinn und Form*, 42.3, 502-510.

Stuart, John (1943), «Anna Seghers, Interview by John Stuart with the Famous Author of *The Seventh Cross*. The Experiences and Credo of an Anti-Fascist Fighter», *New Masses*, 16.02.1943, 22-23.

Trapp, Frithjof *et al.* (1995), «Anna Seghers-Arbeitsgruppe: Anna Seghers' Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen*. Eine surrealistische Komposition aus Traum und Wirklichkeit», *Exil*, 15, 65-74.

Uerlings, Herbert (1997), *Poetiken der Interkulturalität: Haiti bei Kleis, Seghers, Müller, Buch und Fichte*, Tübingen, Niemeyer.

Vogt, Jochen, (1997), «[Was aus dem Mädchen geworden ist: Kleine Archäologie eines Gelegenheitstextes von Anna Seghers](#)», *Argonautenshiff, Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, Berlin und Mainz e. V., H. 1, 121-136;

_____ (2003), «"O que veio a ser da menina". Pequena arqueologia de um texto de circunstância de Anna Seghers», in: Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Teoria e Prática Literária*. trad. de Maria Eduarda Alvelos-Wittinghofer, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos, Cadernos do Cieg, 7, 57-80.

Wagner, Frank (1980), *Anna Seghers*, Leipzig, Bibliographisches Institut.

Wall, Renate (1995), «Anna Seghers», in: R. W. (Hrsg.), *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil: 1933 bis 1945*, Bd. 2, Freiburg, Kore Verlag, 118-125.

Wolf, Christa (1982), *Lesen und Schreiben: Essays, Aufsätze, Reden: Neue Sammlung*, 3. Aufl. – Darmstadt, Luchterhand.

Wünschmann, Anita (2004), *Anna Seghers (1900-1983). Jüdin, Kommunistin, Weltbürgerin – Die große Erzählerin des 20. Jahrhunderts*, Potsdam, Hentrich & Hentrich.

Zehl-Romero, Christiane (2000), *Anna Seghers. Eine Biographie – 1900-1947*, Berlin, Aufbau Verlag.

_____ (2003), *Anna Seghers. Eine Biographie – 1947-1983*, Berlin, Aufbau Verlag.

Zimmermann, Werner (1969), «Anna Seghers: *Der Ausflug der toten Mädchen*», in: W. Z. (Hrsg.), *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts*, Bd. 2, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 329-343.

4. Estudos de Tradução

Afonso, Maria João da Rocha (1999), «Alguns aspectos da tradução para teatro», in: *Actas das V Jornadas do ISAI – “Tradução, Ensino, Comunicação”*, Porto, ISAI, 56-63.

Albrecht, Jörn (1998), *Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Bachmann-Medick, Doris (2006), «Meanings of Translation in Cultural Anthropology», in: Theo Hermans (ed.), *Translating Others*, vol. 1, Manchester, St. Jerome Publishing, 33-42.

Bandín, Elena (2007), «Translating English Renaissance Drama under Franco’s Dictatorship: Stage Versions vs. Reading Editions», in: Maria João Brilhante / Manuela Carvalho (org.), *Teatro e Tradução: Palcos de Encontro*, Porto, Campo das Letras, 261-272.

Baker, Mona (1996), *In Other Words. A Coursebook on Translation*, London / New York, Routledge (1992).

Barrento, João (2002), *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária*, Lisboa, Relógio D’Água.

Bassnett, Susan (1992), *Translation Studies*, London / New York, Routledge (1980).

_____ (2003), *Estudos de Tradução: Fundamentos de uma Disciplina*, trad. de Vivina de Campos Figueiredo, rev. de Ana Maria Chaves, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Bastianetto, Patrizia Collina (2005), «As funções do paratexto para a inteligibilidade da obra traduzida», *TradTerm: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia*, FFLCH / USP, 11, 53-69.

Berman, Antoine (1985), «La Traduction et ses discours», in: José Lambert / André Lefevere (eds.), *La traduction dans le développement des littératures. Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Bern, Berlin u.a., Peter Lang, Leuven University Press, 39-48.

_____ (2003), «Translation and the Trials of the Foreign», in: Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 284-297.

Bernardo, Ana Maria Garcia (1999), *A Tradutologia Alemã: Tendências e Perspectivas na Segunda Metade do Século XX*, Tese Doutorado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Billiani, Francesca (2007), «Assessing Boundaries – Censorship and Translation. An Introduction» in: Francesca Billiani (ed.) *Modes of Censorship and Translation: National Contexts and Diverse Media*, Manchester, St. Jerome Publishing, 1-25.

Boléo, Astrid Rebelo Pinto Wiesbaum Paiva (2005), *Eine wie Tausend (1889) de Conrad Alberti: a primeira versão alemã publicada d' O Primo Basílio de Eça de Queirós*, Cadernos do Cieg, 17, Coimbra, Minerva- Cieg.

Broeck, Raymond van den (1985), «Generic Shifts in Translated Literary Texts», in: José Lambert / André Lefevere (eds.), *La traduction dans le développement des littératures. Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Bern, Berlin u.a., Peter Lang, Leuven University Press, 49-58.

Brunke, Anne Gisela Ribeiro (2007), *Eça de Queirós' O Crime do Padre Amaro in Deutschen Übersetzungen: ein Kritischer Vergleich*, Cadernos do Cieg, 29, Coimbra, Minerva-Cieg

Bühler, Axel (2008), «Translation as interpretation», in: Alessandra Riccardi (ed.), *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*, Cambridge University Press, Cambridge, 56-74.

Campos, Renate [Erika Sellmayer de](#) (2005). *Luise Ey und Curt Meyer-Clason als Übersetzer von Eça de Queirós 'A Cidade e as Serras*, [Cadernos do Cieg, 18, Coimbra, Minerva-Cieg](#).

Chamberlain, Lori (1992), «Gender and the Metaphorics of Translation», in: Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, London and N.Y, Routledge, 57-74.

Chvatík, Květoslav (1996), «Milan Kundera als Übersetzer und zweisprachiger Autor», in: Johann Strutz / Peter V.Zima (Hrsg.), *Literarische Polyphonie: Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur; Beiträge zum Symposium anlässlich des*

Zehnjährigen Bestehens des Instituts für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Klagenfurt, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 149-155.

Coracini, Maria José R. Faria (2005), «Discurso sobre tradução: aspectos da configuração identitária do tradutor», *TradTerm: Revista do Centro Interdepartamental da Tradução e Terminologia*, FFLCH / USP, 11, 29-51.

Delille, Karl Heinz *et al.* (1986), *Problemas da Tradução Literária*, Coimbra, Livraria Almedina.

Delille, Karl Heinz (1991), «Rhetorik und Ideologie in der literarischen Übersetzung: am Beispiel der portugiesischen Fassung von Kellers' *Don Correa*», in: Erna Pfeiffer / Hugo Kubarth (Hrsg.), *Sonderdruck: Canticum Ibericum*, Frankfurt a. Main, Vervuert Verlag, 111-122.

Eco, Umberto (2005), *Dizer Quase a Mesma Coisa Sobre a Tradução*, trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel.

Even-Zohar, Itamar (1990), *Polysystem Studies*, a special issue of *Poetics Today*, 11 (1).

_____ (1997a), «Factors and Dependencies in Culture: A Revised Draft for Polysystem Culture Research», *Canadian Review of Comparative Literature*, Vol. XXIV, Number 1 (March 1997), 15-34.

_____ (1997b), «The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer», *Target*, 9 (2), 373-381.

_____ (1998), «Some Replies to Lambert and Pym», *Target*, 10.2, 363-369.

_____ (2000), «The Making of Repertoire, Survival and Success under Heterogeneity», Guido Zurstiege (Hrsg.), *Festschrift für die Wirklichkeit (Festschrift for Siegfried Schmidt)*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 41-51.

_____ (2002), «Cultural Planning and the Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities», *Sun Yan-sen Journal of Humanities*, 14, 45-52.

Fabre, Giorgio (2007), «Fascism, Censorship and Translation», in: Francesca Billiani (ed.) *Modes of Censorship and Translation: National Contexts and Diverse Media*, Manchester, St. Jerome Publishing, 27-59.

Flotow, Luise von (1996), «Weibliche Avantgarde. Zweisprachigkeit und Übersetzung in Kanada», in: Johann Strutz / Peter V.Zima (Hrsg.) *Literarische Polyphonie: Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur; Beiträge zum Symposium anlässlich des Zehnjährigen Bestehens des Instituts für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Klagenfurt*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 123-136.

_____ (1997), *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*, Manchester, St Jerome Publishing, University of Ottawa Press.

_____ (1998), «Dis-unity and Diversity. Feminist Approaches to Translation Studies», in: Lynne Bowker / Michael Cronin / Dorothy Kenny / Jennifer Pearson (eds.), *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies*, Manchester, St. Jerome Publishing, 3-13.

Goldschmidt, Georges-Arthur (2007), «Exil und Doppelsprachlichkeit», in: Claus-Dieter Krohn (Hrsg.), *Übersetzung als transkultureller Prozess*, Bd. 25, edition text + kritik, München, 1-2.

Gouanvic, Jean-Marc (2005), «A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances», in: Mona Baker (ed.), *The Translator Studies in Intercultural Communication*, Vol. 11, Number 2, *Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting*, Manchester, St. Jerome Publishing, 147-166.

Hermans, Theo (1985), «Introduction. Translation Studies and a New Paradigm», in: Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London & Sydney, Croom Helm, 7-15.

_____ (1999), *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing.

Hörster, Maria António Ferreira (1985), «O drama *Herr Puntila und sein Knecht Matti* de Bertolt Brecht na versão portuguesa de Fiamma Hasse Pais Brandão», *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, Lisboa, nº 3, 43-71.

_____ (1986), «Rainer Maria Rilke e seus tradutores portugueses: a exemplo do poema "Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens" em versões de Paulo Quintela e Jorge de Sena», Coimbra, *Biblos*, nº 62, 427-450.

_____ (1999), «Problemas de tradução. Sistematização e exemplos», in: *Actas das V Jornadas do ISAI – "Tradução, Ensino, Comunicação"*, Porto, ISAI, 33-43.

Hüsgen, Thomas J.C. (2005), *Vom getreuen Boten zum nachdichterischen Autor. Übersetzungskritische Analyse von Fernando Pessoa's Livro do Desassossego in deutscher Sprache*, Frankfurt a. Main, Peter Lang (Europäischer Verlag der Wissenschaften).

Inghilleri, Moira (2005), «The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies», in: Mona Baker (ed.), *The Translator Studies in Intercultural Communication*, Vol. 11, Number 2, *Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting*, Manchester, St. Jerome Publishing, 124-145.

Jakobson, Roman (2003), «On Linguistic Aspects of Translation», in: Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 113-118; também publicado in: Rainer Schulte / John Biguenet (eds.) *Theories of Translation: An Anthology of*

Essays from Dryden to Derrida, Chicago / London, The University of Chicago Press, 144-151.

Koster, Cees (2008), «The translator in between texts: on the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description», in: Alessandra Riccardi (ed.), *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*, Cambridge University Press, Cambridge, 24-37.

Lambert, José / Hendrik van Gorp (1985), «On Describing Translation», in: Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London / Sydney, Croom Helm, 42-62.

Lambert, José (1993), «Auf der Suche nach literarischen und übersetzlichen Weltkarten», in: *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch*, Armin Paul Frank et al. (Hrsg.), *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung*, Berlin, Erich Schmidt, 85-105.

_____ (1995), «Translation, or the Canonization of Otherness», in: *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text*, Andreas Poltermann (Hrsg.), *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung*, Berlin, Erich Schmidt, 160-177.

Lefevere, André (1985), «Introduction II», in: José Lambert / André Lefevere (eds.), *La traduction dans le développement des littératures. Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Bern, Berlin u.a., Peter Lang, Leuven University Press, 27-35.

_____ (1992), *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York, The Modern Language Association of America.

Levý, Jiří (1969), *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt a. Main, Athenäum.

_____ (2003), «Translation as a Decision Process», in: Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, New York, Routledge, 148-159.

Lönker, Fred (1992), «Aspekte des Fremdverstehens in der literarischen Übersetzung», in: Lönker Fred (Hrsg.), *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung*, *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung*, Bd. 6, Berlin, Erich Schmidt, 41-62.

Lotz, Rainer (1998), «Schreiben zwischen Kulturen: zur Erzähltechnik von Salman Rushdies *Midnight's Children*», in: Doris Bachmann-Medick (Hrsg.), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung*, Bd.12, Berlin, Erich Schmidt, 162-182.

Munday, Jeremy (2002), *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London / New York, Routledge.

Nida, Eugene A. (1999), «The Role of Context in Translating», in: Gunilla Anderman / Margaret Rogers (eds.), *Word, Text, Translation. Liber Amicorum for Peter Newmark*, Clevedon / Buffalo / Toronto / Sydney, Multilingual Matters, 79-83.

_____ (2003), «Principles of Correspondence», in: Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 126-140.

Oittinen, Riitta (2000), *Translating for Children*, Garland, Inc. New York.

Qvale, Per (2003), *From St. Jerome to Hypertext. Translation in Theory and Practice*, Manchester UK / Northampton MA, St. Jerome Publishing.

Shavit, Zohar (1989a), «Canonicity and Literary Institutions», in: Elrud Ibsch / Dick Schram / Gerard Steen (ed.), *Empirical Studies of Literature. Proceedings of the Second IGEL-Conference*, Amsterdam, Rodopi, 231-238.

_____ (1989b), «The Entrance of a New Model into the System. The Law of Transformation», in: Karl Eimermacher / Peter Grzybek / Georg Witte (ed.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory. Studien zur Literatur-und Kulturtheorie in Osteuropa*, Bochum, Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 593-600.

Schleiermacher, Friedrich (2003), *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*, ed. bilingue, trad. de José M. Miranda Justo, Porto, Porto Editora.

Schreiber, Michael (1993), *Übersetzung und Bearbeitung: zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.

Seruya, Teresa (coord.) (2000), *Colóquio «Estudos de Tradução em Portugal: Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa»*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa Editora.

_____ (coord.) (2005), *Colóquio «Estudos de tradução em Portugal: a coleção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo 1971-1972»*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa Editora.

_____ (coord.) (2007), *Colóquio «Estudos de Tradução em Portugal – Traduções no Coleccionismo Português do Século XX»*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa Editora.

Snell-Hornby, Mary (1995), *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company (ed. rev.1988).

_____ et al. (Hrsg.) (1999), *Handbuch Translation*, Tübingen, Stauffenburg Verlag.

Sidiropoulou, Maria (2004), *Linguistic Identities through Translation*, Amsterdam / New York, Rodopi.

Simon, Sherry (1992), «The Language of Cultural Difference: Figures of Alterity in Canadian Translation», in: Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, London / N.Y., Routledge, 159-176.

_____ (1996), *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Translation*, London, Routledge.

Steiner, George (2002), *Depois de Babel – Aspectos da Linguagem e Tradução*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

_____ (2003), «The Hermeneutic Motion», in: Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 186-191.

Toury, Gideon (1985), «A Rationale for Descriptive Translation Studies», in: Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London / Sydney, Croom Helm, 16-41.

_____ (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, John Benjamin Pub.

_____ (2001), «A tradução como meio de planificação e a planificação da tradução», in: Teresa Seruya / Maria Lin Moniz (org.), *Histórias Literárias Comparadas: Colóquio Internacional*, Lisboa, Colibri, 17-32.

_____ (2003), «The Nature and Role of Norms in Translation», in: Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London / New York, Routledge, 198-211.

Venuti, Lawrence (1992), «Introduction», in: Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, London / N.Y., Routledge, 1-17.

_____ (1995), *The Translator's Invisibility: a History of Translation*, London, Routledge.

_____ (2008), «The difference that translation makes: the translator's unconscious», in: Alessandra Riccardi (ed.), *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*, Cambridge University Press, Cambridge, 214-241.

Weissbrod, Rachel (1998), «Translation Research in the Framework of the Tel Aviv School of Poetics and Semiotics», *Meta*, XLIII, 1, 1-12.

William, Frederick G. (1999), «Jorge de Sena: tradutor», in: Gilda Santos (org.), *Jorge de Sena em Rotas Entrecruzadas*, Lisboa, Edições Cosmos, 117-132.

Zurbach, Christine (2007), «Estratégias de dicção / estratégias de tradução», in: Maria João Brilhante / Manuela Carvalho (org.), *Teatro e Tradução: Palcos de Encontro*, Porto, Campo das Letras, 405-413.

5. Estudos literários, interculturais e imagológicos

Andrade, João Pedro de (2005), «Neo-Realismo: ambições e limites», in: Carlos Reis (dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IX, *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 45-47.

Augé, Marc (1992), *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil.

Barrento, João (org.) (1978), *Realismo, Materialismo, Utopia – Uma polémica 1935-1940*, Lisboa, Moraes Editores.

Becker, Sabine (2002), «Die literarische Moderne im Exil. Kontinuitäten und Brüche der Stadtwahrnehmung», in: Claus-Dieter Krohn *et al.* (Hrsg.), *Metropolen des Exils, Exilforschung, Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 20, München, edition text + kritik, 36-52.

Blaicher, Günther (1992), *Das Deutschlandbild in der englischen Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Castro, E.M. de Melo (1980), *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do séc. XX*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Cortez, Maria Teresa (2001), *Os Contos de Grimm em Portugal. A Recepção dos Kinder- und Hausmärchen entre 1837 e 1910*, Coimbra, Minerva-Cieg / UA.

Courtivron, Isabelle de (2003), «Introduction», in: Isabelle de Courtivron (ed.), *Lives in Translation. Bilingual Writers on Identity and Creativity*, New York / Palgrave Macmillan, 1-9.

Decken, Goldele von der (1988), «Die neue “Macht des Weibes”. Frauen-Literatur im Umkreis des Nationalsozialismus», in: Gisela-Brinker-Gabler (Hrsg.), *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd. 2, München, Verlag C.H. Beck, 285-293.

Delille, Maria Manuela Gouveia (1984a), *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português: de 1844 a 1871*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

_____ (1984b), «O Judeu de Bernadro Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e com o teatro de Peter Weiss», *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, Lisboa, nº 2, 53-76.

_____ (1990), «Inícios polémicos do “Realismo Transcendente” de Kafka no meio literário português dos anos 40», *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, Lisboa, nº 13-14, 245-264.

_____ (1991), «Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974 – um capítulo da história da resistência ao fascismo» in: Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Do*

Pobre B.B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974, Aveiro, Editora Estante, 25-58.

_____ (1992), «A Alemanha nos jornais e revistas literárias da geração de Coimbra (1858 / 59-1865 / 66)», *Colóquio / Letras*, nº 123-124, 24-36.

_____ (1998), «Brecht em Portugal: dos anos 40 à actualidade», *Revista do Centro Dramático de Évora*, 107-113.

_____ (2000), «Vom armen B.B. in Portugal. Zur Brecht-Rezeption vor und nach dem 25. April 1974», in: AA. VV. *Rahmenwechsel. Colóquio Brecht.*, H. Bergmeier / Erwin Koller (org.), Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos (Coleção Hespérides, Literatura 9), 15-27.

Djebar, Assia (2003), «Writing in the Language of the Other», in: Isabelle de Courtivron (ed.), *Lives in Translation. Bilingual Writers on Identity and Creativity*, New York, Palgrave Macmillan, 19-27.

Dücker, Michael (2001), *Der Raum und seine Wahrnehmung*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Feilchenfeldt, Konrad (1986), *Deutsche Exilliteratur 1933-1945, Kommentar zu einer Epoche*, München, Winkler Verlag.

Fink, Gonthiers-Louis (1993), «Réflexions sur l'imagologie. Stéréotypes et réalités nationales dans une perspective franco-allemande», *Recherches Germaniques*, Revue Annuelle, nº 23, 3-31.

Fortuna, Carlos (1999), *Identidades, Percursos, Paisagens Culturais: Estudos Sociológicos de Cultura Urbana*, Oeiras, Celta Editora.

Foucault, Michel (1984), «Des espaces autres» (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octobre 1984, 46-49.

Greimas, A.J. (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.

Gerhard, Ute (2001), «Literarische Transit-Räume. Ein Faszinosum und seine discursive Konstellation im 20. Jahrhundert», in: Sigrid Lange (Hrsg.) *Raumkonstruktion in der Moderne: Kultur – Literatur – Film*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 93-110.

Hermann, Elisabeth (2004), «Die Artikulation kollektiver Identität und Alterität im literarischen Diskurs», in: Monika Fludernik / Hans-Joachim Gehrke (Hrsg.), *Identitäten und Alteritäten. Normen, Ausgrenzungen, Hybridisierungen und 'Acts of Identity'*, Würzburg, Ergon Verlag, 83-94.

- Hoffman, Eva (2003), «P.S.», in: Isabelle de Courtivron (ed.), *Lives in Translation. Bilingual Writers on Identity and Creativity*, New York, Palgrave Macmillan, 49-54.
- Holdenried, Michaela (1991), *Im Spiegel ein anderer: Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- Hörster, Maria António Henriques Jorge Ferreira (2001), *Para uma História da Recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Huston, Nancy (2003), «The Mask and the Pen», in: Isabelle de Courtivron (ed.), *Lives in Translation. Bilingual Writers on Identity and Creativity*, New York, Palgrave Macmillan, 55-68.
- Ibsch, Elrud (1996), «How Different is the Other? A Case Study of Literary Reading in a Multicultural Society», in: Margarida Losa *et al.* (org.), *Literatura Comparada: os Novos Paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 361-368.
- Ingram, Susan (1998), «Translation, Autobiography, Bilingualism», in: Lynne Bowker / Michael Cronin / Dorothy Kenny / Jennifer Pearson (eds.), *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies*, Manchester, St. Jerome Publishing, 15-22.
- Júdice, Nuno (1996), «A ideia nacional no período modernista português», in: António Marques (dir.), *Identidade, Tradição e Memória, Actas do 1º Colóquio Interdisciplinar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, Edições Colibri, 323-333.
- Karskens, Machiel (1991), «Alterity as Defect: On the Logic of the Mechanism of Exclusion», in: Raymond Corbey / Joep Leerssen (eds.), *Alterity, Identity, Image. Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 75-90.
- Klapdor, Heike (1993), «Überlebensstrategie statt Lebensentwurf. Frauen in der Emigration», in: Claus-Dieter Krohn (Hrsg.), *Frauen im Exil. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 11, München, edition text + kritik, 12-30.
- Klünder, Ute (2000), «*Ich werde ein großes Kunstwerk schaffen ...*» Eine Untersuchung zum literarischen Grenzgängertum der zweisprachigen Dichterin Isak Dinesen / Karen Blixen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Köpke, Wulf (1991), «Das Wartesaal-Leben. Die Nicht-Erfahrung der Fremde im Exil nach 1933», in: Yoshinori Shichji (Hrsg.), *Akten des VII Internationalen Germanisten Kongresses Tokyo 1990*, Bd. 8: Emigranten- und Immigranteliteratur, München, 35-43.
- Krohn, Claus-Dieter (1984), «Vorwort», in: Claus-Dieter Krohn (Hrsg.), *Exilforschung, Ein internationales Jahrbuch*; Bd. 2, München, edition text + kritik, 7-9.
- Lejeune, P. (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil.

Lind, Georg Rudolf (1970), «Eça de Queirós und die französische Zwei-Deutschland-Theorie», in: H. Flasche (Hrsg.), *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, Münster Westfalen Aschendorf, Bd. 8, 1968, 132-150.

Lisboa, Eugénio (1980), *Poesia Portuguesa: do «Orpheu» ao Neo-realismo*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

_____ (2006), «Óscar Lopes e o Neo-Realismo», in: António Pedro Pita (coord.), *Nova Síntese*, nº 1, *Textos e Contextos do Neo-Realismo*, Porto, Campo das Letras, 67-91.

Lixl-Purcell, Andreas (1993), «Einleitung», in: A. Lixl-Purcell (Hrsg.), *Erinnerungen, deutsch-jüdischer Frauen 1900-1990*, Leipzig, Reclam, 5-33.

Lopes, Óscar / António José Saraiva (¹²1982), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora (1ª ed. 1955).

Lopes, Óscar (1986), *Os Sinais e os Sentidos*, Lisboa, Editorial Caminho.

Lukács, György / Anna Seghers (1968), *O Escritor e o Crítico*, trad. de António Landeira e Carlos Araújo, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Lutterer, Wolfram (2004), «Identitäten, Alteritäten – Normativitäten? Zur möglichen Bedeutung von Normativität für Selbst- und Fremdbilder», in: Monika Fludernik / Hans-Joachim Gehrke (Hrsg.), *Identitäten und Alteritäten. Normen, Ausgrenzungen, Hybridisierungen und 'Acts of Identity'*, Würzburg, Ergon Verlag, 23-43.

Machado, Álvaro Manuel (1996), «Existencialismo», in: A. M. M. (org.) *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 520-521.

Marinho, Maria de Fátima (1996), «Surrealismo», in: Álvaro Manuel Machado (org.) *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 563-566.

Mecklenburg, Norbert (1990), «Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur- und literaturtheoretische Grundprobleme einer interkulturellen Germanistik», in: Dietrich Krusche / Alois Wierlacher (Hrsg.), *Hermeneutik der Fremde*, München, Iudicium Verlag, 80-102.

Mittag, Gabriele (1993), «Erinnern, Schreiben, Überliefern. Über autobiographisches Schreiben deutscher und deutsch-jüdischer Frauen», in: Claus-Dieter Krohn (Hrsg.), *Frauen und Exil, Exilforschung, Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 11, München, edition text + kritik, 53-67.

Moura, Jean-Marc (1998), *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France.

- Oliveira, Maria Antónia (2007), *Alexandre O'Neill uma Biografia Literária*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Patsch, Sylvia M. (1988), «“Und alles ist hier fremd”. Schreiben im Exil», in: Gisela-Brinker-Gabler (Hrsg.), *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd. 2, München, Verlag C.H. Beck, 304-317.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994), *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 59-76.
- Peña, Ofelia Martí (2004), «La “Kurzgeschichte” en el panorama literario alemán de postguerra (1945-1949)», *Estudios Filológicos Alemanes*, H. 4, 61-93.
- Pfister, Manfred (2000), *Das Drama. Theorie und Analyse*, 10. Aufl., erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1988, München, Fink (1ª ed 1982).
- Pieterse, Jan Nederveen (1991), «Image and Power», in: Raymond Corbey / Joep Leerssen (eds.), *Alterity, Identity, Image. Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 191-203.
- Raible, Wolfgang (1998), «Alterität und Identität», in: Brigitte Schlieben-Lange (Hrsg.), *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 110, Stuttgart / Weimar, Verlag J.B. Metzler, 7-22.
- Rebello, Luiz Francisco (2000a), «Teatro», in: António Barreto / Maria Filomena Mónica (coord.) *Dicionário da História de Portugal*, vol IX, Supl. P / Z, Lisboa, Figueirinhas, 494-497.
- _____ (2000b), *Breve História do Teatro Português*, Lisboa, Publicação Europa-América (1ª ed.1968).
- Reis, Carlos (1983), *O Discurso Ideológico do Neo-realismo Português*, Coimbra, Livraria Almedina.
- _____ (1990), «A produção cultural entre a norma e a ruptura», in: António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa, 201-270.
- _____ (1996), «Neo-Realismo», in: Álvaro Manuel Machado (org.) *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 530-532.
- _____ (dir.) (2005), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IX, *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Lisboa, São Paulo, Editorial Verbo.
- Ricœur, Paul (1987), «A Ideologia e a Utopia: Duas Expressões do Imaginário Social», in: P. R., *Do Texto à Acção. Ensaios de Hermenêutica II*, trad. de Alcino Cartaxo, Maria José Sarabando, Porto, Rés-Editora, 373-385.

Risterucci-Roudnicky, Danielle (1999), *France – RDA: anatomie d'un transfert littéraire 1949-1990*, Bern u.a., Peter Lang.

Rocha, Clara Crabbé (1990), «Os novos caminhos da literatura», in: António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. V, Lisboa, Publicações Alfa, 259-279.

Rougle, William P. (1976), «Breve panorama da literatura russa em Portugal», *Colóquio / Letras*, Notas e Comentários, n.º 34, Nov. 1976, 52-57.

Saussure, Ferdinand de (1978), *Curso de Linguística Geral*, trad. de José Vítor Adragão, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Schama, Simon (1995), *Landscape and Memory*, London, Harper Collins Publishers.

Schmeling, Manfred (1996), «“In jeder Sprache neu”: Zweisprachigkeit und Kulturtransfer bei Iwan Goll», in: Johann Strutz / Peter V. Zima (Hrsg.) *Literarische Polyphonie: Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur; Beiträge zum Symposium anlässlich des Zehnjährigen Bestehens des Instituts für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Klagenfurt*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 157-173.

Shils, Edward (1992), *Centro e Periferia*, trad. José Hartuing de Freitas, Lisboa, Difel.

Spiel, Hilde (1973), «Das vertauschte Werkzeug. Schriftsteller in zwei Sprachen», *Literatur und Kritik*, 549-552.

Stanzel, Franz K. (1985), *Theorie des Erzählens*, 3. durchges. Aufl. Göttingen, Vandenhoeck & Rupert (1.ª ed. 1979).

Siebenmann, Gustav (1992a), «Sprache als Faktor der kulturellen Identität (Der Fall Kataloniens)», in: Hugo Dyerinck / Karl Ulrich Syndram (Hrsg.), *Komparatistik und Europaforschung. Perspektiven vergleichender Literatur und Kulturwissenschaft*, Bd. 9, Bonn u.a., Bouvier, 231-251.

_____ (1992b), «Methodisches zur Bildforschung» in: Gustav Siebenmann / Hans-Joachim König (Hrsg.), *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum: Ein Arbeitsgespräch an der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, 15.-17. März 1989*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1-17.

_____ (1992c), «Das Lateinamerikabild in deutschsprachigen literarischen Texten», in: Gustav Siebenmann / Hans-Joachim König (Hrsg.), *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum: Ein Arbeitsgespräch an der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, 15.-17. März 1989*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 181-207.

Teixeira, Maria Antónia Gaspar (2007), *Die Leiden des jungen Werthers em Portugal até finais do Primeiro Romantismo*, Diss. de Doutoramento, Fac. de Letras da Universidade do Porto.

Tophoven, Erika (1996), «Beckett dreistimmig», in: Johann Strutz / Peter V. Zima (org.), *Literarische Polyphonie: Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur, Beiträge zum Symposium anlässlich des Zehnjährigen Bestehens des Instituts für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Klagenfurt*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 137-155.

Torres, Alexandre Pinheiro (1977a), *O Movimento Neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa.

_____ (1977b), *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores.

Vasques, Eugénia (1998), *Jorge de Sena: Uma Ideia de Teatro (1938-1971)*, Lisboa, Edições Cosmos.

Voestermans, Paul (1991), «Alterity / Identity: A Deficient Image of Culture», in: Raymond Corbey / Joep Leerssen (eds.), *Alterity, Identity, Image. Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 219-250.

Winkler, Michael (1993), «Germany – Jekyll und Hyde. Nationale Stereotypen und die Suche nach kultureller Identität im Exil», in: Sigrid Bauschinger / Susan L. Cocalis (Hrsg.), *Wider den Faschismus: Exilliteratur als Geschichte* (Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur 17), Tübingen u.a., Francke Verlag, 1-22.

6. Bibliografia sobre Estado Novo e Censura

Amaro, António Rafael (1995), «A Seara Nova e a resistência cultural e ideológica à ditadura e ao Estado Novo», *Revista da História das Ideias. Do Estado Novo ao 25 de Abril*, vol.17, Instituto de História e Teoria das Ideias, FLUC, 405-438.

Azevedo, Cândido de (1997), *Mutiladas e Proibidas. Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*, Lisboa, Editorial Caminho.

_____ (1999), *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*, Lisboa, Editorial Caminho.

Baptista, Luís Vicente (1990), «Os discursos moralizadores sobre a família», in: António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa, 135-360.

Barreto, António (2000), «Portugal e a Europa: quatro décadas», in: António Barreto (org.), *A Situação Social em Portugal 1960-1999. Indicadores Sociais em Portugal e na União Europeia*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 37-75.

_____ (2007a), «Portugal, a Europa e a democracia», in: Pedro Lains / Nuno Estêvão Ferreira (org.), *Portugal em Análise*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 177-195.

_____ (2007b), «Ganhar o pão – O que fazemos», in: *Portugal, Um Retrato Social*, vol. 2, *Público*, Comunicação Social, S.A..

_____ (2007c), «Mudar de vida – O fim da sociedade rural», in: *Portugal, Um Retrato Social*, vol. 3, *Público*, Comunicação Social, S.A..

Cardona, Maria João (1997), *Para a História da Educação de Infância em Portugal. O discurso oficial (1834-1990)*, Porto, Porto Editora.

Carvalho, Miguel (2008), «Quotidiano: um país nas entrelinhas», in: Luís Almeida Martins (ed.) *A Queda de Salazar e a 'Primavera Marcelista'*, *Visão-História*, Lisboa, 26-31.

Cruz, Manuel Braga da (1999), «Analfabetismo», in: António Barreto / Maria Filomena Mónica (coord.), *Dicionário da História de Portugal*, vol VII, Supl. A / E, Lisboa, Figueirinhas, 95-100.

_____ (2007), «Notas para uma caracterização política do salazarismo», in: Pedro Lains, Nuno Estêvão Ferreira (org.), *Portugal em Análise*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 97-122.

Domingos, Manuela (1999) «Bibliotecas itinerantes», in: António Barreto / Maria Filomena Mónica (coord.) *Dicionário da História de Portugal*, vol VII, Supl. A / E, Lisboa, Figueirinhas, 181-182.

Ferrão, Manuela *et.al.* (org.) (2005), *Livros Proibidos no Estado Novo*, Lisboa, Divisão de Edições da Assembleia da República.

Forte, Isabel (2000), *A Censura de Salazar no Jornal de Notícias*, Coimbra, MinervaCoimbra.

Gomes, Joaquim Cardoso (2006), *Os Militares e a Censura. A Censura à Imprensa na Ditadura Militar e Estado Novo (1926-1945)*, Lisboa, Livros Horizonte.

Gorjão, Vanda (2002), *Mulheres em Tempos Sombrios. Oposição Feminina ao Estado Novo*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

Homem, Amadeu Carvalho (1995), «Identidade Nacional e Contemporaneidade», *Revista de História das Ideias*, vol. 17, *Do Estado Novo ao 25 de Abril*, Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 587-596.

Leite, Pedro Jorge de Oliveira Pereira (1998), *Mercadores de Letras – Rumos e Estratégias dos Editores e Livreiros na Divulgação Cultural durante o Estado Novo (1933-1974)*, Diss. de Mestrado em História Contemporânea, FLUL.

Martins, Maria João (1994), *O Paraíso Triste. O Quotidiano em Lisboa durante a II Grande Guerra*, Lisboa, Vega.

Melo, Daniel (2004), *A Leitura Pública no Portugal Contemporâneo 1926-1987*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

Mineiro, Adélia Carvalho (2007), *Valores e Ensino no Estado Novo – Análise dos Livros Únicos*, Lisboa, Edições Sílabo.

Mónica, Maria Filomena (2007), «“Deve-se ensinar o povo a ler?”: a questão do analfabetismo (1926-1939)», in: Pedro Lains / Nuno Estêvão Ferreira (org.), *Portugal em Análise*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 433-468.

Nóvoa, António (1992), «A “Educação Nacional”», in: Fernando Rosas (coord.), *Nova História de Portugal*, vol XII, *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Lisboa, Editorial Estampa, 455-519.

Palla, Maria Antónia (1985), *O Essencial sobre a Condição Feminina*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

Pimentel, Irene Flunser / Júlia Leitão de Barros (2000), *Portugal Século XX. Crónica em Imagens 1950-1960*, Lisboa, Círculo de Leitores.

_____ (2006), *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial – em Fuga de Hitler e do Holocausto*, Lisboa, A Esfera dos Livros.

_____ (2007), *A História da Pide*, Lisboa, Círculo de Leitores / Temas e Debates.

_____ (2008), *Mocidade Portuguesa Feminina*, Lisboa, A Esfera dos Livros, (1ª ed. 2007).

Pinto, António Costa (1992), *O Salazarismo e o Fascismo Europeu*, Lisboa, Editorial Estampa.

Ramos do Ó, Jorge (1992), «Salazarismo e Cultura», in: Fernando Rosas (coord.), *Nova História de Portugal*, vol XII, *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Lisboa, Editorial Estampa, 391-454.

_____ (1999), *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural durante a “Política do Espírito”*, Lisboa, Editorial Estampa.

Rodrigues, Graça Almeida (1980), *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Rosas, Fernando (1994), «O Estado Novo (1926-1974)», in: José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. VII, Lisboa, Círculo de Leitores.

Seruya, Teresa / Maria Lin Moniz (2008), «Foreign Books in Portugal and the Discourse of Censorship in Portugal in the 1950s», in: T. S. / M. L.M. (eds.), *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 3-20.

Silva, Douglas Mansur (2006), *A Oposição ao Estado Novo no Exílio Brasileiro*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

Veríssimo, Helena Ângelo (2003), *Os Jornalistas nos Anos 30 / 40*, Coimbra, MinervaCoimbra.

7. Obras de consulta (gramáticas, dicionários, enciclopédias e histórias da literatura)

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (⁶1984), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina (1ª ed. 1967).

Baker, Mona (ed.) (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London / New York, Routledge.

Barck, Karlheinz *et al.* (Hrsg.), (2002), *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart / Weimar, Metzler.

Barner, Wilfried (Hrsg.) (2006), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, zweite, erweiterte Auflage, München, Verlag C.H. Beck.

Barreto, António / Maria Filomena Mónica (coord.) (1999-2000), *Dicionário da História de Portugal*, 9 vols, Lisboa, Figueirinhas.

Biedermann, Hans (2000), *Knaurs Lexikon der Symbole*, München, Droemer KnaurVerlag.

Brunner, Horst / Rainer Moritz (Hrsg.) (1997), *Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik*, Berlin, Erich Schmidt.

Cintra, L.F. Lindley / Celso Cunha (¹⁶2000), *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa / Porto, Livraria Editora Figueirinhas (1ª ed. 1984).

Daemmrich, Horst S. / Ingrid G. (1995), *Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch*, Tübingen, Basel, Francke.

Der Duden: in 12 Bänden; das Standardwerk zur deutschen Sprache (1992), *Redeanwendungen und sprichwörtliche Redensarten*, Bd. 11.

Emmerich, Wolfgang (1996), *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig, Gustav Kiepenheuer Verlag.

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda (1986), *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Livraria Nova Fronteira.

Frenzel, Elisabeth (¹⁰2005), *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröners Taschenausgabe (1ª ed. 1962).

- Griesbach, Heinz (⁵1990), *Neue deutsche Grammatik*, Berlin u. a., Langenscheidt.
- Hechtfisher, Ute *et al.* (Hrsg.) (1998), *Metzler-Autorinnen-Lexikon*, Stuttgart / Weimar, Metzler.
- Heinz-Mohr, Gerd (Hrsg.) (1994), *Lexikon der Symbole*, Freiburg u. a., Herder.
- Kilcher, Andreas B. (Hrsg.) (2000), *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur: jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart / Weimar, Metzler.
- Krywalsky, Diether (Hrsg.) (1976), *Handlexikon zur Literaturwissenschaft*, 2., durchges. Auf., München, Ehrenwirth.
- Lopes, Óscar / A. J. Saraiva (eds.) (¹⁷1996), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 17^a ed. corrig. e actual. (1^a ed. 1955).
- Machado, Álvaro Manuel (org.) (1996) *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.
- Nünning, Ansgar (²2001), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 2. überarb. und erw. Aufl. Stuttgart / Weimar, Metzler (1^a ed. 1998).
- Reinfrank-Clark, Karin (Hrsg.) (1986), *Ach, Sie schreiben deutsch? Biographien deutschsprachiger Schriftsteller des Auslands-PEN*, Gerlingen, Bleicher Verlag.
- Reis, Carlos / Ana Cristina M. Lopes (1994), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.
- Rosas, Fernando / J. M. Brandão de Brito (dir.) (1996), *Dicionário de História do Estado Novo*, 2 vols, Venda Nova, Bertrand Editora.
- Schoppmann, Claudia (Hrsg.) (1991), *Im Fluchtgepäck die Sprache: Deutschsprachige Schriftstellerinnen im Exil*, Berlin, Orlanda-Frauenverlag.
- Shuttleworth, Mark (1997), *Dictionary of Translation Studies*, Manchester, St.Jerome.
- Wahrig, Gerhard (1975), *Wahrig Deutsches Wörterbuch*, Berlin u.a., Bertelsmann.
- Wall, Renate (Hrsg.) (1995), *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil: 1933 bis 1945*, Bd. 1, Freiburg, Kore Verlag.
- Weimar, Klaus (Hrsg.) (1997), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin / New York, de Gruyter.
- Wilpert, Gero von (2001), *Sachwörterbuch der Literatur*, 8.verb. u. erw. Auf., Stuttgart, Kröner.

