



Organização **Fernanda Mota Alves**
Gerd Hammer
Patrícia Lourenço

Identities in transit

LEUUS

Identidades em trânsito

Organização **Fernanda Mota Alves**

Gerd Hammer

Patrícia Lourenço



Centro de Estudos
Comparatistas

IDENTIDADES EM TRÂNSITO

Organização: Fernanda Mota Alves, Gerd Hammer e Patrícia Lourenço

Capa: Sal Design Studio

Revisão: Moirika Reker e Margarida Louro, CEC

Edição: Centro de Estudos Comparatistas da FLUL

© Autores

Edições Húmus, Lda., 2018

End.Postal: Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Tel. 926 375 305

humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde

1.ª edição: Outubro de 2018

Depósito Legal n.º: 445847/18

ISBN: 978-989-755-349-3

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/ELT/0509/2013

Índice

- 7 **Nota introdutória**
Fernanda Mota Alves, Gerd Hammer e Patrícia Lourenço
- 13 **A viagem de Ulisses ou encontrar os monstros e conhecer os homens**
José Pedro Serra
- 27 **"Veja agora o juízo curioso". *Os Lusíadas*: poesia e consciência identitária**
Isabel Almeida
- 49 **"Para viajar basta existir" (Bernardo Soares) – viagens em torno de si**
Paula Morão
- 65 **Viagens sem regresso. Imagens da deportação na literatura do século xx**
António Sousa Ribeiro
- 81 **O "reverso-do-moderno" nas narrativas migrantes de mulheres africanas contemporâneas**
Catarina Martins
- 105 **Cumplicidades reorientalistas, reconfigurações identitárias:
Salman Rushdie no mercado cultural global**
Ana Cristina Mendes
- 121 **Um caso da hiperidentidade portuguesa na diáspora de Goa: Vimala Devi**
Everton V. Machado
- 139 **O testemunho do "retorno": deslocamento, história ilegítima, desidentificação**
Elsa Peralta
- 159 **Migrações, miscigenação e metamorfose das formas no cinema contemporâneo:
os casos de Pere Portabella, Léos Carax e *the Wachowskis***
Fernando Guerreiro

VIAGENS SEM REGRESSO. IMAGENS DA DEPORTAÇÃO NA LITERATURA DO SÉCULO XX

António Sousa Ribeiro
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Um texto recente de Bill Ashcroft, conhecido teórico pós-colonial, sobre a relação entre viagem e utopia expõe logo nas primeiras frases uma percepção que corresponde, seguramente, a uma perspectiva muito consensual:

Quase todas as viagens começam esperançosas. Mesmo que não comecem com a expectativa de atingir a utopia, o ímpeto da viagem é essencialmente utópico, porque, de uma forma ou de outra, é animado por uma esperança expectante. [...] Seja qual for a natureza da viagem ou do destino, a viagem é impelida pelo desejo, o desejo de descoberta, o desejo do lugar ou da experiência capazes de projectar a nossa situação presente. (Ashcroft 2014, 249)¹

A teoria contemporânea apropriou-se desta ideia utópica de viagem, no contexto do que tem vindo a chamar-se o “mobilities turn”. Conceitos como o de nomadismo exprimem esse mesmo desejo a que se refere Ashcroft, o desejo de abandonar a fixação num lugar, em qualquer lugar, e de projectar a construção do conhecimento como demanda, sem destino certo nem rota pré-definida, na esperança de que, desta forma, se propiciem encontros e descobertas inusitados.

¹ Todas as traduções são minhas.

Na verdade, sabemos bem como o *topos* da viagem, tal como se encontra nas múltiplas formas da literatura de viagens, ou da viagem na literatura (as expressões não são, evidentemente, sinónimas), constitui um dos recursos estéticos centrais para a representação da expansão moderna da experiência, vista como virtualmente ilimitada. O sujeito nómada é, por definição, aquele que aceita confrontar-se com o estranho, encarando alegremente a desestabilização da sua própria identidade suscitada por esse confronto como a oportunidade de uma re-composição em novos e mais amplos termos. Neste sentido, o conceito de nomadismo prolonga o paradigma moderno da capacidade ilimitada de expansão e reconfiguração do sujeito – no pressuposto, evidentemente, que, de uma forma ou de outra, Ulisses acabará sempre por encontrar o caminho para Ítaca.

Sim, Ulisses regressa, é verdade. Mas quem é esse que regressa? Em que estado regressa? E, sobretudo, onde ficaram os companheiros que arrastou na sua aventura e que pereceram, devorados por Cila, “enquanto gritavam / e estendiam [para mim] as mãos na luta de morte” (Homero 2003, 206)? Num drama recente intitulado *Ulisses, criminoso*, o escritor austríaco Christoph Ransmayr encena esse regresso como um fracasso. No texto de Ransmayr, o regresso a Ítaca situa-se nos antípodas da lógica de reconhecimento e reconciliação que, por mais difíceis que sejam os obstáculos ainda a superar, permite ao herói homérico reencontrar o lugar que nunca deixou de lhe pertencer e ser compensado por todas as perdas sofridas. A impossibilidade do regresso constitui o fio condutor principal do drama – no final, Ulisses tem de partir de novo, rejeitado por Penélope e pela Ítaca que há muito deixara de ser sua⁽²⁾.

A perspectiva de Ransmayr, muito marcada pelo imperativo do operário leitor brechtiano de contabilizar as perdas e as vítimas quando se quer avaliar os lances heróicos dos grandes homens, permite lembrar em que medida a condição nómada é, hoje em dia, fundamentalmente, uma condição de brutal despossessão e exclusão (Noyes 2004). O pressuposto central das concepções eufóricas de globalização residia, como é bem sabido, na ideia de que a compressão extrema do espaço e do tempo definidora desse processo leva à anulação das distâncias e à possibilidade de múltiplos modos de comunicação e de relacionamento instantâneos e simultâneos. Deste modo,

² Para algumas notas de leitura sobre o drama de Christoph Ransmayr, cf. Ribeiro 2014.

as fronteiras tornar-se-iam crescentemente irrelevantes: este mundo global era conceptualizado como uma única rede caracterizada por permanentes fluxos de mobilidade, protagonizados por actores cosmopolitas. Sabemos hoje bem de mais, como pelo menos alguns de nós sempre souberam, que a “naturalidade” desses trânsitos globais apenas é válida do lado de cá de uma linha que exclui violentamente os muitos milhões de seres humanos situados no pólo “errado” das relações de poder. A chamada “crise dos refugiados” aí está para demonstrar dramaticamente como, na verdade, no nosso mundo contemporâneo, as fronteiras não desapareceram, apenas mudaram porventura de lugar, mas não deixaram nunca de definir territorialidades cuja defesa por meios crescentemente violentos facilmente se revela letal para quem nelas esbarra. De facto, a ideia de que as fronteiras existem para serem facilmente transpostas poderá corresponder à perspectiva do intelectual cosmopolita, do executivo de topo ou do turista com recursos; da perspectiva dos excluídos, a experiência da fronteira é uma experiência de sofrimento e de risco, incluindo o risco de morte.

Num ensaio dos anos noventa, Giorgio Agamben, partindo de Hannah Arendt, propõe pensar a figura do refugiado como “a única categoria que permite hoje em dia apreender a forma e os limites de uma comunidade política futura” (Agamben 1995, 114). Como lembra Agamben, o problema central está em que “a figura que deveria ter incarnado os direitos humanos *par excellence*, o refugiado, constitui, em vez disso, a crise radical desse conceito”, já que, “num sistema de estados-nação, os chamados direitos sagrados e inalienáveis do ser humano revelam-se inteiramente desprotegidos no preciso momento em que deixa de ser possível defini-los como direitos do cidadão de um estado” (1995, 116). No ensaio “We Refugees”, de 1943, a que Agamben se reporta, Hannah Arendt concluía a sua reflexão, profundamente autobiográfica, sobre a condição do refugiado, escrevendo que “a civilidade dos povos europeus se fez em pedaços no momento em que permitiu, e porque permitiu, que o seu membro mais fraco fosse perseguido e excluído” (1994, 119). À escala global, a “sobrevivência política do ser humano” – só possível, segundo Agamben, quando “o cidadão tiver aprendido a reconhecer o refugiado que ele próprio é” (1995, 119) – é, assim, inseparável da formulação radical da questão dos direitos humanos.

É sobre o pano de fundo destas reflexões, de irrefragável actualidade, que quero situar a abordagem do tema que me propus. Começo por uma

citação que toma por objecto o reverso disfórico da utopia da viagem e me vai, assim, levar ao centro do problema que pretendo tratar, mesmo que muito fragmentariamente:

Eu vite no dia em que partiste. A chuva e a sujidade desta pátria e a sua música infame foram a despedida, quando vos amontoaram nos vagões de gado! Vejo o teu rosto pálido nesta orgia de imundície e de mentira, neste terrível adeus de uma estação de mercadorias donde é expedido o material humano por aquela ordem superior que soltou os corpos e prendeu os espíritos e que transforma a vida condenada num quarto de crianças onde brincam moços de estrebaria! Tu não te parecias com estes. Como foi possível não teres morrido logo por seres obrigado a viver esta partida [...]! Pois que o homem-máquina sujase de esterco antes de se sujar de sangue. Assim começou a tua viagem a Itália, ó estudioso da arte! (Kraus 2016, 778)

A citação não será facilmente identificável pela generalidade dos leitores. Trata-se de um passo de *Os últimos dias da humanidade*, de Karl Kraus, um fragmento do monólogo final do Eterno Descontente, a personagem que constitui quase um *alter ego* do autor e que, nesse portentoso monólogo, faz um balanço apocalíptico dos quatro anos de guerra, acusando os responsáveis e, ao mesmo tempo, evocando as vítimas. As linhas que citei constituem como que um obituário de Kraus ao seu amigo e colaborador Franz Grüner, historiador de arte morto na frente italiana em Junho de 1916. A frase com que termina a citação é aqui decisiva – “Assim começou a tua viagem a Itália, ó estudioso da arte!”. A Itália, como se sabe, era um destino privilegiado do *Grand Tour*, a viagem empreendida com fins educativos pela juventude das classes altas europeias, o ritual de passagem com que se consagrava o alargamento de horizontes e se celebrava a entrada na idade adulta na forma da admissão no espaço da civilização como espaço cosmopolita de cultivo requintado das artes e do espírito. No contexto de língua alemã, a alusão à viagem a Itália evoca necessariamente a mítica *Italienische Reise* (*Viagem a Itália*), um dos textos absolutamente canónicos da literatura de viagens europeia, em que Goethe narra a sua estada em Itália de 1786 a 1788, como tempo decisivo de afirmação de uma nova visão do mundo e, concomitantemente, de uma nova atitude estética assente numa ideia enfática de humanidade. No contexto da Primeira Guerra Mundial e da evocação da partida do amigo para a frente de combate em condições degradantes, a

citação vira radicalmente do avesso as ilusões de uma modernidade vista como progresso da cultura e afirmação das potencialidades do humano. A viagem dos soldados deslocados para as várias frentes de combate através de toda a Europa faz-se, muitas vezes, em vagões, como os referidos por Kraus, destinados ao transporte de gado – exactamente os mesmos que, menos de três décadas mais tarde, sobrelotados, cruzarão de lés a lés a Europa ocupada com destino aos campos de extermínio nazis. Num passo muito citado do seu grande ensaio “Erfahrung und Armut” (“Experiência e pobreza”), Walter Benjamin recorda o aparente paradoxo de que os que regressaram dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial tinham perdido a voz: “Não vinham mais ricos, mas mais pobres no respeitante a uma experiência partilhável” (1980a, 214). Por outras palavras, tinham feito uma viagem que tinha restringido drasticamente, e não alargado, o espaço da sua experiência e o seu universo de comunicação. Nesta nova forma, marcada pela violência e a desumanização, o ritual de passagem da juventude europeia agora, irónica e dramaticamente, não abrangendo só as elites, mas alargado aos milhões de mobilizados, faz-se através de uma viagem cujo regresso é sobremaneira precário.

A deslocação de grandes massas, de muitos milhões de combatentes e não-combatentes no contexto da Primeira Guerra Mundial prefigura outros momentos da história europeia igualmente marcados por mobilidades forçadas, protagonizadas por contingentes de refugiados em muitos casos de enorme escala, para os quais a viagem nada tem de utópico, antes constitui um tempo de ameaça e de risco. No contexto da Segunda Guerra Mundial, a figura da deportação torna-se central, em particular no que se refere à grande máquina de extermínio nazi e à imensa planificação logística exigida por esta. Em trabalho anterior, publicado há já alguns anos, analisei as incidências do motivo da viagem, transfigurado em imagens distópicas da deportação, em três textos da literatura do Holocausto: *Le long voyage* (*A grande viagem*), de Jorge Semprun, *Unsentimentale Reise* (*Viagem não-sentimental*), de Albert Drach, e *Eine Reise* (*Uma viagem*), de H.G. Adler (Ribeiro 2011). Não pretendo aqui regressar às minhas conclusões nesse estudo comparativo. Recordarei apenas que, na literatura testemunhal do Holocausto, como é bem sabido, o transporte para os campos, normalmente de comboio, é um elemento muito comum da narração (Gigliotti 2009). Os três textos referidos, como é desde logo revelado pelos títulos

respectivos, filiam-se explicitamente no género da literatura de viagens e é isso que autoriza o aparente paradoxo de analisar exemplos da ficção testemunhal do Holocausto como narrativas de viagem. Comum, no entanto, às três obras em referência é a associação estreita que estabelecem entre o *topos* da viagem e a figura da exclusão: é assim que, nesses textos, a posição do sujeito é decisivamente constituída a partir da oposição exterior/interior. A demarcação entre dois mundos que já não têm nenhum ponto de contacto, e muito menos se intersectam, é o fundamento irrevogável da cartografia construída pelos textos. Num certo sentido, não voltará a haver um exterior para os que foram reduzidos à condição de vítimas. Em particular o romance de Semprun, cuja acção decorre integralmente, ao longo de vários dias, no interior de um vagão destinado ao campo de Buchenwald, mostra, na sua própria lógica de composição, como a “modernidade móvel”, para usar a expressão de Todd Samuel Presner (2007), encontra aqui o seu reverso – o reverso da imobilidade de uma viagem que parece interminável, uma imobilidade que, no plano textual, surge construída na forma de uma exclusão radical.

As figurações da viagem em contexto de deportação não se esgotam, contudo, nas evidenciadas pelas três obras que referi – aliás, elas mesmas muito diferentes entre si –, antes são um motivo frequente em muitos outros textos ao longo do século xx. Permanecendo no âmbito da literatura do Holocausto, irei voltar-me agora para um outro texto que, por muitos motivos, mereceria pertencer ao núcleo central do cânone dessa literatura, mas permanece, apesar disso, relativamente marginal. Refiro-me à narrativa autobiográfica *Der siebente Brunnen (A sétima fonte)* – de Fred Wander. Trata-se de um texto publicado em 1971, na RDA, onde o autor vivia na altura com a mulher, Maxie Wander, que, nesses anos 70, conquistaria notoriedade com o volume *Guten Morgen, Du Schöne (Bom dia, linda)*, um livro de reportagens escrito com a colaboração de Fred e construído a partir de um amplo conjunto de entrevistas com mulheres, que permite estabelecer uma cartografia da situação da mulher na República Democrática Alemã muito divergente das representações oficiais.

Fred Wander é um escritor austríaco nascido em 1917, em Viena, de pais de classe baixa, recém-emigrados da Galícia. Em criança, sofre o destino comum a muitas outras crianças judias, submetidas a situações constantes de humilhação alimentadas pelo anti-semitismo virulento na

sociedade austríaca. Nos anos 30, leva uma vida nómada por vários países europeus, sobrevivendo com empregos de ocasião. Depois de fugir para França em 1938, na sequência da anexação da Áustria pela Alemanha nazi, consegue, beneficiando de acasos fortuitos e de bastante sorte, escapar à perseguição, até que, em 1942, é capturado na Suíça e entregue pela polícia helvética às autoridades de Vichy, caindo, na sequência disso, nas mãos dos nazis. Seguiu-se a deportação, que o levou a sucessivos campos de concentração, terminando em Buchenwald. No pós-guerra, fixa-se de novo em Viena, estabelecendo-se mais tarde, em 1955, em Berlim-Leste. Em 1968, abandona o Partido Comunista em que se filiara logo a seguir à libertação e, depois da morte precoce de Maxie, acaba, em 1983, por regressar em definitivo a Viena, onde morre em 2006. Além de uma autobiografia, publicada em 1996 e, numa versão diferente, no ano da sua morte, em 2006, Wander é autor de vários romances e também de narrativas e reportagens de viagem em sentido estrito. Não é, porém, sobre estes últimos textos que irá incidir aqui a minha breve análise. Interessa-me, sim, abordar sucintamente a sua obra principal e, em especial, analisar alguns aspectos da forma peculiar como o motivo da viagem nela encontra expressão.

A acção do texto de Wander começa já num dos campos externos do complexo de Auschwitz onde esteve internado, não havendo, assim, lugar à narração, comum em tantas outras obras análogas, da viagem de comboio com destino ao campo. Esta é brevemente referida na autobiografia, paradoxal, mas programaticamente, intitulada, *Das gute Leben oder von der Fröhlichkeit im Schrecken (A vida boa ou Sobre a alegria no horror)*³. Aí, encontramos a referência aos motivos habituais: o confinamento extremo, a perda do sentido do tempo numa viagem que se afigura interminável, a coabitação forçada entre os vivos e os mortos, a sujidade, o silêncio, a total separação relativamente a um exterior com o qual deixou de ser possível qualquer forma de comunicação (Wander 2009, 88ss.).

A narrativa *A sétima fonte* toma por tema, antes de mais, a própria possibilidade da narração. O título refere-se a uma história da tradição hasídica, citada na epígrafe da obra – a água da sétima fonte, ao derramar-se

³ O subtítulo da primeira edição, publicada em 1996, era simplesmente *Erinnerungen (Memórias)*. É significativo que a segunda edição, revista, vinda a lume em 2006, ano da morte do autor, opte por um novo subtítulo, em que o sentido neutro do anterior é substituído por uma formulação de alcance programático que sublinha o gesto de libertação do estatuto de vítima.

sobre os seres humanos, despoja-os de tudo, mas, ao mesmo tempo, torna possível que eles se purifiquem e libertem. É significativo que, apesar da evidente dimensão autobiográfica da obra, o foco da narrativa não seja nunca o eu aortal, sempre presente, mas que, diferentemente da maior parte das narrativas autobiográficas análogas, não ocupa nunca o primeiro plano. Os doze capítulos do romance focam, sim, diferentes personagens e as suas peculiaridades, compondo uma extensa de galeria de retratos unidos entre si pela coexistência no espaço concentracionário. O que resulta é uma marcante diversidade de tipos humanos, submetidos ao mesmo sistema de degradação e violência, é certo, mas nem por isso menos diferentes entre si. A abordagem de Wander não tem, assim, nada de sociológico: as personagens são abordadas, não como tipos sociais, mas sim na sua irredutível individualidade, a partir da perspectiva da curiosidade inesgotável do escritor interessado na variedade das possibilidades de afirmação de humanidade num contexto de radical negação dessa humanidade. Como diria Wander em entrevista, consciente da impossibilidade de representar a globalidade das vítimas, a sua opção foi centrar-se em casos particulares, preservar o nome e a história individual pelo menos de alguns dos assassinados. Ao mesmo tempo, esta estratégia narrativa permite-lhe “ganhar distância relativamente a si próprio, através da observação incessante de tudo o que é vivo à volta” (*apud* Höller 2006, 36). Assim, o paradoxo central de uma obra em que o tema da morte é omnipresente, como signo da normalidade do estado de exceção representado pelo campo, está em se afirmar igualmente como simultânea celebração da vida.

Não por acaso, a primeira figura da galeria de retratos que referi é a de Mendel Teichmann, o consumado contador de histórias que ocupa o centro do primeiro capítulo, intitulado, justamente, “Como é que se contam histórias”. Contar histórias, uma arte que esta personagem domina como ninguém, é uma estratégia de sobrevivência, mas é também uma afirmação da dimensão do humano, na medida, desde logo, em que permite trazer para a realidade do campo a memória e a presença, mesmo que fantasmática, de outros mundos. Contar histórias representa a recusa da redução do ser humano e da perda de identidade. É assim que este primeiro capítulo cumpre a função metanarrativa de definir implicitamente as coordenadas da estratégia narrativa de Wander – é como contador de histórias que Wander desenvolve a sua narrativa e, especificamente, como contador de histórias na tradição judaica, em que

dominam a arte da efabulação e a dimensão performativa do acto de narrar, sempre passível da apresentação de outras perspectivas ou da reordenação segundo sequências diferentes ou fios de acção alternativos – muito no sentido daquele “contador de histórias” teorizado no ensaio de Walter Benjamin com o mesmo título (1980b). E é nessa linha que, ao dar voz a tantas personagens, ele consegue desenvolver uma perspectiva narrativa polifónica, povoando o espaço confinado do campo com vozes múltiplas que põem implicitamente em questão a unidimensionalidade desse espaço. Não se trata de qualquer forma de evasão, já que a realidade opressiva do campo nunca deixa de pesar de forma inescapável. A frase inicial do primeiro capítulo deixa isso bem claro: “Três semanas depois da conversa que vou agora contar, Mendel morreria.” (Wander 2005, 7).

Mesmo se a morte está sempre próxima, o momento em que Mendel Teichmann mostra ao narrador, que, nesse mesmo instante, se transforma em seu discípulo e perpetuará o seu legado, “como é que se contam histórias” é um momento de afirmação da vida.

Wander, que, como já referido, começa por estar internado num dos vários campos externos que fazem parte do complexo de Auschwitz, vai passando para vários outros campos, ao ritmo do avanço do Exército Vermelho a leste, acabando por ser levado para Buchenwald, onde assiste à libertação pelo exército norte-americano. É assim que a narrativa vai estando entremeada de relatos sobre as várias deslocações de campo para campo e que se vão narrando sucessivas viagens. Essas deslocações fazem-se nas condições terríveis que são bem conhecidas de outras descrições destas marchas, apropriadamente chamadas marchas da morte. Na primeira dessas deslocações os presos têm de empurrar montanha acima carroças pesadamente carregadas. Os que se deixam cair de exaustão são, de imediato, impiedosamente liquidados a tiro. A progressão da narrativa desta viagem, como outros momentos análogos da obra, estabelece recorrentemente um contraste entre o espaço dos prisioneiros, que mesmo em campo aberto estão confinados pela ameaça de morte, e o exterior inacessível desse espaço – a começar pela natureza circundante – com o qual não há comunicação possível: “A montanha imensa ressoava de tiros, o céu era suave e azul” (Wander 2005, 37). O momento talvez mais significativo é aquele em que o olhar do narrador se fixa na figura de uma rapariga, que, de uma quinta situada num plano superior, observa a lenta progressão da marcha:

Meio escondida por detrás de um tronco de árvore, a rapariga olhava fixamente para baixo para a longa coluna. Tinha as mangas arregaçadas, os braços vermelhos saudáveis fumegavam, a selha cheia de roupa branca que tinha aos pés fumegava. Por um momento, fui dominado pela recordação de todos os cheiros a sabão e a camisas lavadas, a pão, cebolas e café de cevada. Era bom saber que essas coisas ainda existiam. (37)

Este motivo regressa pouco adiante, associado à referência a mais uma morte, de alguém que se afastara da coluna:

Foi nesse momento que o atingiu o tiro que lhe estava destinado. O tiro atirou-o para a frente sobre a neve como um golpe de clava. Mas ainda havia raparigas de faces rosadas e mãos fumegantes, que lavavam roupa e não sabiam de nada e se escondiam ao ver-nos. Havia as velhas salas das quintas, de paredes apaineladas, em que se refugiara o cheiro bom de pão fresco, cebolas e café de cevada. (38)

Uma das dimensões centrais da narração de uma viagem como esta é a contabilidade das perdas: recorrentemente, o narrador procura companheiros que já não encontra porque ficaram para trás, mortos: “Sascha já ali não estava” (43). Mas, num passo como o que citei, é patente como, para além de todo o sofrimento e toda a exaustão física, a capacidade de imaginar outros cenários e de compor mentalmente uma história alternativa alimenta a possibilidade da sobrevivência.

A viagem aqui narrada é apenas uma entre muitas outras que definem os múltiplos percursos traçados na Europa dos anos 40 como parte de uma grande viagem de morte, que se prolonga até ao estertor final do nazismo e que marca toda a paisagem:

O Exército Vermelho conquista os campos, Auschwitz foi libertado. Centos de vagões com carga humana avançam penosamente para Buchenwald. Mais tarde, há-de encontrar-se comboios cheios de cadáveres, algures nas linhas com destino a Dachau e Buchenwald. Em desfiladeiros e bosques, fora das grandes vias militares, há-de encontrar-se os filhos da Europa. (71)

Uma viagem final, que levará o narrador a Buchenwald, faz-se também de comboio, embora em vagões abertos em que os prisioneiros vão expostos ao frio inclemente. Não há, no entanto, fuga possível. O narrador hesita em tentar fugir, acabando por desistir de uma ideia que o levaria decerto

à morte, como noutros casos que narra nas suas páginas. Na verdade, apesar de o texto ir descrevendo fragmentariamente as paisagens que vão sendo atravessadas, tanto para o narrador como para os seus companheiros (muitos dos quais vão, pouco a pouco, morrendo), não existe senão o comboio. O momento mais marcante dessa inexistência de relação com o exterior dá-se quando o comboio chega ao seu destino e pára na estação de uma pequena cidade:

Um estranho e inquietante idílio de pequena cidade. Algures, mulheres saíam de um abrigo anti-aéreo, apressavam-se a dirigir-se para o fogão, para os tachos, arrastavam pão, garrafas de leite, maçãs, cerveja. Crianças de barretes brancos e às riscas azuis. [...] O caminho por onde se apressavam as mulheres e as crianças passava mesmo ao pé do comboio parado. Mas as mulheres e crianças não viam o comboio, não viam as figuras esquisitas que reboavam para fora dos vagões [...]. Fantasmas. Então uma mulher jovem desmaiou. [...] Ninguém disse uma palavra. A mulher estava estendida no caminho. Tinha visto. Só uma tinha visto. (69-70)

É como se o exterior existisse apenas em sonhos – o comboio é um “comboio de sonhos a circular pelo meio de sombrios bosques alemães” (45). O que fica, afinal, são as histórias, histórias sem fim, cada uma delas preservando um rosto e uma identidade, arrancando um nome ao anonimato das vítimas. Também o capítulo final, “Joschko e os seus irmãos”, conta uma história, a história de um bando de crianças semi-selvagens que sobrevive em Buchenwald. Para elas, o confinamento no campo tem um significado ainda mais literal: “As muralhas de Jericó tinham caído, mas Joschko e os seus irmãos não tinham ouvido as trombetas. Eles não viam a porta aberta para a liberdade, porque não sabiam o que era a liberdade” (147).

É sobre este grupo de crianças, que nunca foram crianças, que se constrói a cena final do romance. E o que esta cena narra é o cuidado e a compaixão de um ser humano para com outro. Uma das crianças trouxera uma lata de conservas com um pouco de água quente, que todos bebem:

Joschko acariciou cuidadosamente com a mão o rosto do pequenino, aquele rosto minúsculo, enrugado, enegrecido, triste. Com a colher, com a minha colher, deixou cair algumas gotas na boca do pequeno que dormia e sonhava. (150)

Este gesto de cuidado transmite uma mensagem de esperança que fica inevitavelmente a reverberar no espírito do leitor depois da conclusão da narrativa. Um dos problemas mais difíceis da memória do Holocausto por parte dos que o sofreram é tratado, de modo muito directo, por Jean Améry num dos ensaios da sua obra capital de 1966, *Jenseits von Schuld und Sühne* (*Para além de culpa e expiação*), intitulado simplesmente “Ressentimentos” (Améry 1998). Este capítulo da obra esteve na origem de uma polémica com Primo Levi, reflectida no capítulo “O intelectual em Auschwitz” de *I sommersi e i salvati* (Levi 2008); o seu sentido não foi compreendido, por exemplo, por Tzvetan Todorov, que no seu livro *Face à l'extrême* (1990) manifesta perplexidade perante o conceito de ressentimento e se distancia explicitamente da posição de Améry⁴. Mas o ressentimento é, para Améry, parte integrante do dever da memória. É, literalmente, a reivindicação por parte do corpo torturado de que a memória do seu sofrimento se não apague e, concomitantemente, que os nomes e rostos dos torturadores não possam ocultar-se sob uma qualquer máscara de inocência. A opção de Fred Wander é, no entanto, diferente. Ele tem sido por vezes criticado por a sua visão ser demasiado reconciliadora. Mas, na verdade, num romance como *A sétima fonte*, ou no conjunto da sua obra, só aparentemente há reconciliação. Também para este autor a memória não se dilui e a presença do trauma é inapagável; não há qualquer elemento de perdão ou de complacência com os criminosos. Ao longo da narrativa, os guardas SS nunca têm rosto nem identidade, são sempre nomeados simplesmente como “die Gestiefelten”, os de botas calçadas. Só as vítimas é que têm nome e rosto. No final da sua autobiografia, Wander escreve o seguinte:

Não existe nenhuma língua viva para falar ou escrever sobre aquilo que nós, sobreviventes da Shoah, vimos. Falamos e escrevemos, mas calamo-nos ao mesmo tempo, faltam-nos as palavras. E ninguém que não tenha estado lá, poderia compreender isto. Então sobre que é que escrevo? Escrevo sobre o encontro com pessoas. (2009, 397)

O final de *A sétima fonte*, com o vislumbre precário de utopia que deixa entrever, é emblemático do significado desses encontros, enquanto signo de uma possibilidade de humanidade. A obra de Fred Wander oferece, assim,

⁴ Para algumas reflexões sobre esta questão, cf. Ribeiro 2012.

uma resposta própria ao problema – entre todos difícil ou insolúvel – da configuração pós-traumática da memória das vítimas. Não é uma resposta militante, como a de Jorge Semprun, que, em várias das suas obras, sublinha a sua condição, não de vítima, mas de combatente, e dá destaque ao papel dos prisioneiros, organizados militarmente, na libertação pelas armas do campo de Buchenwald (Semprun 1995; 2012). Como vimos, essa mesma libertação é vivida pelo narrador de Wander no universo fechado, quase privado, da barraca que partilha com o bando de crianças liderado por Joschko. Não há nada de heróico nesse final. No entanto, é muito claro o sentido da viagem que agora termina e que foi povoada de morte e destruição. Também Wander, à sua maneira, recusa a fixação na identidade da vítima, ao afirmar a disponibilidade para um olhar sobre o outro que lhe permite o gesto de autoria que transforma a longa viagem a que foi coagido numa sucessão de encontros que podem e exigem ser narrados.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. 1995. We Refugees. *Symposium* 49(2): 114-119.
- AHSCROFT, Bill. 2014. Travel and Utopia. In *New Directions in Travel Writing Studies*. Organised by Julia Kuehn e Paul Smethurst. Basingstoke: Palgrave MacMillan, pp. 249-262.
- AMÉRY, Jean. 1988. *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. München: dtv.
- ARENDT, Hannah. 1994. We Refugees. In *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*. Edited by Marc Robinson. Boston/London: Faber and Faber, pp. 110-119.
- BENJAMIN, Walter. 1980a. Erfahrung und Armut. In *Gesammelte Schriften. Werkausgabe*. Vol. 4. Edited by Rolf Tiedemann and Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 213-219.
- _____. 1980b. Der Erzähler. In *Gesammelte Schriften. Werkausgabe*. Vol. 5. Edited by Rolf Tiedemann and Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 428-465.
- GIGLIOTTI, Simone. 2009. *The Train Journey: Transit, Captivity, and Witnessing in the Holocaust*. New York: Berghahn Books.
- HÖLLER, Hans. 2006. Fred Wander (1917-2006). Eine Würdigung seines Lebens und Werks. *Literatur und Kritik* 407-408: 32-38.
- HOMERO. 2003. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- KRAUS, Karl. 2016. *Os últimos dias da humanidade*. Tradução de António Sousa Ribeiro. Famalicão: Húmus/TNSJ.
- LEVI, Primo. 2008. *Os que sucumbem e os que se salvam*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.
- NOYES, John K. 2004. Nomadism, Nomadology, Postcolonialism. By Way of Introduction. *Interventions* 6(2): 159-168.
- PRESNER, Todd Samuel. 2007. *Mobile Modernity. Germans, Jews, Trains*. New York: Columbia University Press.
- RIBEIRO, António Sousa. 2011. Cartographies of Non-Space: Journeys to the End of the World in Holocaust Literature. *Journal of Romance Studies* 11(1): 76-86.
- _____. 2012. A Culture of Fear. Panic, Mourning, Testimony, and the Question of Representation. In *Panic and Mourning. The Cultural Work of Trauma*. Edited by Daniela Agostinho et al. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 27-36.
- _____. 2014. Regressos? Notas sobre *Ulisses*. *Criminoso*, de Christoph Ransmayr. In *Encontros e Travessias. Homenagem a João Barrento*. Organização de Ana Maria Bernardo et al. Famalicão: Húmus, pp. 97-107.

- SEMPRUN, Jorge. 1995. *A escrita ou a vida*. Tradução de Maria João Delgado e Luísa Feijó. Porto: Edições Asa.
- _____. 2012. *Exercices de survie*. Paris: Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan. 1990. *Face à l'extrême*. Paris: Seuil.
- WANDER, Fred. 2005. *Der siebente Brunnen*. Göttingen: Wallstein.
- _____. 2009. *Das gute Leben oder Von der Fröhlichkeit im Schrecken*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.