

The background of the cover is a collage. It features a map of Europe in a light pinkish-red color. Overlaid on the map are several dark blue, stylized illustrations of books, some standing upright and others lying flat. The entire background is covered with faint, flowing red cursive script, resembling handwritten text or calligraphy.

Europa Literária:

criação e mediação

Orgs.: Ana Paula Coutinho, Gonçalo Vilas-Boas, Jorge Bastos da Silva,
José Domingues de Almeida e Teresa Martins de Oliveira

CASSIOPEIA

Título

Europa Literária: criação e mediação
dezembro de 2021

Propriedade e edição

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

www.ilcml.com

Via Panorâmica, S/N 4150-564 | Porto | Portugal

Ilc@Letras.up.pt

T. +351 226 077 100

Conselho de redacção

Directores

Ana Paula Coutinho, Maria de Fátima Outeirinho, Marinela Freitas e Pedro Eiras

Autores

Ana Margarida Fonseca, Ana Paula Coutinho, Isabel Garcez, José Domingues de Almeida, Maria Beatriz Almeida, Maria de Fátima Outeirinho, Maria do Carmo Mendes, Orlando Grossegese, Pierre Schoentjes, Robert Dainotto, Rogelio Iyari Martínez Márquez, Teresa Martins de Oliveira

Assistente editorial

Lurdes Gonçalves

Capa

A partir da imagem de cartaz *A Europa Literária: criação e mediação*

ISBN 978-989-53476-0-5

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-53476-0-5/eur>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2021

Esta publicação é desenvolvida no âmbito do Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, “UIDP/00500/2020”



ILCML |

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

UIDP/00500/2020

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

 **Santander**
UNIVERSIDADES
U. PORTO

Europa Literária:

criação e mediação

Orgs.: Ana Paula Coutinho, Gonçalo Vilas-Boas, Jorge Bastos da Silva,
José Domingues de Almeida e Teresa Martins de Oliveira

CASSIOPEIA

Índice

- 7 | Introdução
Ana Paula Coutinho, Gonçalo Vilas-Boas, Jorge Bastos da Silva, José Domingues de Almeida e Teresa Martins de Oliveira
- 11 | Ensaios de uma Europa literária: as partes e o todo
Ana Paula Coutinho
- 29 | L'européisme militant de Grégoire Polet. L'utopie politique de *Tous*
José Domingues de Almeida
- 37 | L'Europe et "l'échec de la culture". Réflexions à partir de Romain Gary et Patrik Ouredník
Fátima Outeirinho
- 47 | A questão da Europa na literatura judaico-alemã da pós-memória. O caso de Chronik meiner Strasse de Barbara Honigmann e de Ohnehin de Doron Rabinovici
Teresa Martins de Oliveira
- 61 | European Literature in "The Time of the Noose"
Robert Dainotto
- 63 | Yvan Goll ou o Esquecimento do Orfeu Europeu
Maria Beatriz Almeida
- 81 | Pertencer a parte nenhuma?: inscrições de imigrantes e afrodescendentes em narrativas portuguesas contemporâneas
Ana Margarida Fonseca
- 97 | *Um edifício frágil, inacabado, híbrido*: A Europa de Amin Maalouf
Maria do Carmo Mendes
- 107 | Is It Europe that place where...? One idea of Europe in Three Short Stories
Rogelio Iyari Martínez Márquez
- 123 | Reescrever o destino da Europa em África: *O Olho de Hertzog*, de João Paulo Borges Coelho
Orlando Grossegeisse
- 135 | A nova *littera* – literatura e literacia
Isabel Garcez
- 159 | Entretien sur l'Europe et l'écopoétique
Pierre Schoentjes

Europa literária: criação e mediação

Introdução

Se na literatura a Europa tem sido alvo principalmente de um enfoque temático enquanto enquadramento geográfico e espaço concreto ou imaginário, outras abordagens críticas e teorias permitem hoje lançar complexo e problematizador sobre o “Velho Continente”, enquadrando-o num contexto tanto geopolítico como geo-simbólico. Este enquadramento situa-o já não num cenário colonial ou continental, mas, num equilíbrio e futuro instáveis, entre as amarras do local e os apelos do identitário por um lado, e por outro entre os desafios da globalização e o confronto multicultural, e até no âmbito de soluções transculturais, desencadeadas nomeadamente pelas tensões bilaterais entre os polos regional e exílico / migratório.

Nesse novo contexto, o continente europeu torna-se legível e interpretável através de ferramentas conceptuais que exigem uma abordagem que vai para além do pacto linguístico-nacional e aponta no sentido daquilo a que se convencionou chamar “estudos regionais” (*area studies*), ou seja, a transversalidade de questões, fluxos e trocas envolvendo a criação e a mediação literárias dentro da mesma zona, independentemente das opções linguísticas (Moura 2018). Nesta perspetiva, o continente europeu dá-se a ler na sua produção ficcional tanto a partir de um olhar intrínseco, que traz à luz liminaridades, urbanidades e experiências (trans)fronteiriças esquecidas, exumadas ou imaginadas, ou produtoras de um cosmopolitismo globalizante de origem europeia, como a partir do ponto de vista exotópico, em que sujeitos pós-coloniais se inscrevem nos imaginários pela reescrita ou reconfiguração das paisagens urbanas ou rurais a partir de uma perspetiva migrante, exílica ou diaspórica. Pousam o seu olhar “de fora” sobre uma Europa “provincializada” (Chakrabarty 2000) ou pós-colonializada (Schulze-Engler 2013), “irritando-a” (*ibidem*) ao remeterem para

a sua “pós-colonialidade”, ou obrigando-a a confrontar-se com a sua “melancolia pós-colonial” (Gilroy 2006) e a procurar superá-la.

De facto, marcada por uma história complexa e muitas vezes dramática, a Europa continua a catalisar esperanças, até utopias, assim como progressos importantes no que respeita à nossa civilização humanista, enquanto assistimos a fenómenos paradoxais: a ascensão de radicalismos e extremismos religiosos e ideológicos, tendências para o fechamento identitário e nacionalista, fluxos migratórios e transformações sociais, e ainda sinais de um cosmopolitismo pós-nacional (Dominguez/ D’Haen 2015). Simultaneamente, a Europa literária questiona vantagens e fraquezas de um projeto político inacabado e em curso nesta área geográfica e que se revela pertinente no contexto global.

Torna-se igualmente relevante examinar não só as motivações da escrita enquanto criação, como também as formas de mediação literária dentro do espaço europeu, o que implica uma reflexão sobre as práticas de tradução que permitem a circulação da “ficção europeia” entre periferias e centros, entre línguas minoritárias e línguas de maior circulação internacional. O tema implica ainda uma reflexão sobre políticas e mercados editoriais, as instâncias legitimadoras, a promoção oficial e institucional da escrita literária sobre a Europa, bem como as políticas e programas de leitura e do livro promovidos pelas organizações europeias, que inevitavelmente geram dinâmicas, trocas e fluxos em todas as direções e cuja lógica e mecanismos complexos é necessário compreender.

A presente publicação reflete o conjunto de preocupações assim delineado, oferecendo abordagens que, a partir de diversas localizações de origem dos objectos e daqueles que se dedicam ao seu estudo, versam problemas que se prendem com as representações literárias da Europa e dos povos europeus, e bem assim com questões de nacionalidade e transnacionalidade cultural.

É justamente sob o signo da interrogação dessa eventual transnacionalidade que abre a coletânea, com um ensaio de Ana Paula Coutinho que se debruça sobre os “desafios da construção e consolidação de uma consciência de unidade plural” constituídos, no seio da Europa, por e em torno da União Europeia. Esta incidência temática prolonga-se nos ensaios seguintes. José Domingues de Almeida examina a obra do escritor belga Grégoire Polet no que ela remete para um desejo de construir uma Europa diferente, a partir de um pensamento político eivado de impulsos utópicos. Semelhantes preocupações, entre a esperança e a sátira ou a crítica mais

angustiada, se refletem em obras de Romain Gary e Patrik Ouredník, analisadas por Fátima Outeirinho. Teresa Oliveira, por sua vez, analisa a questão da Europa na literatura judaico-alemã da pós-memória, exemplificado em textos de Barbara Honigmann e de Doron Rabinovici. O contributo de Roberto Dainotto, incluído sob a forma de uma palestra gravada em vez de ensaio escrito, parte do romance “Assassinos sem rosto” do sueco Henning Mankell, publicado dois anos depois da queda do Muro de Berlim e da aprovação do Tratado de Maastricht. Dainotto persegue a ideia de uma Europa globalizante, abandonando o plano de centrar a ação num só país, o que corresponde à nova realidade do mercado literário.

Maria Beatriz Almeida demonstra de que modo a obra de Yvan Goll – autor alsaciano e, portanto, de identidade dividida – exprime a intenção de estabelecer relações culturais não apenas intra-europeias mas transcontinentais. Com este ensaio a presente coletânea começa a alargar as suas fronteiras. Ana Margarida Fonseca analisa a presença de imigrantes e afrodescendentes em narrativas portuguesas contemporâneas. Maria do Carmo Mendes considera de seguida a obra do autor franco-libanês Amin Maalouf, também ela refletindo um duplo sentido de pertença e preocupada com a condição de uma Europa que (não) se feche ao exterior. Rogelio Iyari Martínez Márquez oferece uma leitura de três contos sul-americanos – da autoria de Gabriel García Márquez, Mario Benedetti e Sergio Pitlor – que têm no seu centro uma certa ideia de Europa. Projetando o seu olhar em sentido inverso, o romance de João Paulo Borges Coelho fala de África a partir da Europa, e é aqui analisado por Orlando Grossegesse enquanto ficção contrafactual que narra a experiência de um alemão na África do Sul. Por seu turno, adotando uma perspetiva diferente, Isabel Garcez chama a atenção para o modo pelo qual a diversidade cultural, num tempo de “globalização”, pode ou deve ser promovida pelas instâncias de mediação que operam no mercado da cultura.

O volume termina num formato menos convencional, com o filme de uma entrevista que nos foi concedida por Pierre Schoentjes. Trata-se de uma reflexão sobre a espacialidade da Europa após a crise do humanismo na sequência da 2ª Guerra mundial. O novo humanismo terá de ter em conta as relações entre o vivente e o inanimado, e aponta para um “humanismo da interdependência” que inclui a natureza viva e inanimada (paisagens). Depois do estruturalismo, depois do virar do século, dá-se um regresso ao concreto na ficção, mas sem ingenuidade. E particularmente o corpo, bem como o planeta enquanto grande corpo, o que inscreve esse mesmo planeta

Introdução

numa nova abordagem do “engagement”. Ora a ecologia é a utopia mais partilhada na Europa e com a qual é possível federar países contra as derivas nacionalistas. Permite superar os desafios nacionalistas ao propor um jogo local-global.

Ana Paula Coutinho
Gonçalo Vilas-Boas
Jorge Bastos da Silva
José Domingues de Almeida
Maria Teresa Oliveira

Bibliografia

- Chakrabarty, Dipesh (2000), *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton/ New Jersey, Princeton University Press.
- Dominguez, Cesar/ Theo D’haen (eds.) (2015), *Cosmopolitanism and the Postnational Literature and the New Europe*, *Cosmopolitanism and the Postnational Literature and the New Europe*, Volume: 79, Leiden/ Boston, Brill Rodopi.
- Gilroy, Paul (2006), *Postcolonial Melancholia*, Columbia, Columbia University Press
- Moura, Jean-Marc (2018), “Un nouvel espace pour l’histoire littéraire comparatiste: l’Atlantique”, *Nouveaux mondes, nouveaux romans*, Société Française de Littérature Comparée, pp. 104-109, accessible sur <http://sflgc.org/acte/jean-marc-moura-un-nouvel-espace-pour-lhistoire-litteraire-comparatiste-latlantique/>
- Peeren, E./ Stuit, H. et Van Weyenberg, A. (Eds.) (2016), *Peripheral Visions in The Globalizing Present, Space, Mobility, Aesthetics*, Leiden/ Boston, Brill.
- Schulze-Engler, Frank (2013), “Irritating Europe”, in Graham Huggan (Ed.), *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*. Oxford, Oxford UP, pp. 669-691.

Ensaio de uma Europa literária: as partes e o todo

Ana Paula Coutinho
Universidade do Porto - ILC

Europa, ó mundo a criar!
Adolfo Casais Monteiro

Apesar de a instabilidade e a mudança se terem tornado modelos quase únicos das epistemologias contemporâneas, continua ainda muito arreigada a concepção nacional de literatura, a qual acabou por se institucionalizar definitivamente no século XIX, com o objectivo de promover o sentimento de pertença e a unidade na nação moderna, mas nem sempre com proveito da literatura enquanto arte, nem dos próprios escritores e leitores enquanto tal.

Esse paradigma nacional, associado a um conhecimento de base filológica e historiográfica da literatura, não só tem subestimado o valor heurístico de delimitações geográficas e culturais mais alargadas, desde logo ao nível do ensino geral, como até as tem deturpado ao submetê-las à mera transposição de uma mesma lógica. Assim aconteceu, ou acontece com manuais, antologias ou histórias de literatura europeia, quando concebidos como justaposição de autores ou de uma história das literaturas dos países europeus, numa visão panorâmica, a que não é de todo alheia a tradição iluminista da enciclopédia.

A criação da cidadania europeia, com o Tratado de Maastricht assinado há quase trinta anos, e que já vinha na linha da Declaração sobre a identidade europeia, de 1973, assinada em Copenhaga, veio reacender um sonho antigo de unidade da Europa justamente com assento na literatura, como o comprova a *republica litteraria* renascentista, que iria depois expandir-se com o Iluminismo e com a *Weltliteratur* de Goethe, conceito

este que apontava, antes de mais, para a literatura europeia, literatura traduzida incluída, ou melhor, para a literatura escrita e/ou difundida em algumas (poucas) línguas europeias. Tinha, por conseguinte, razão o comparatista Adrian Marino quando, em 1998, fazia notar que tinha sido a Europa literária a antecipar a Europa política, e não o contrário, embora a grande azáfama editorial, nessa transição de séculos, pudesse fazer crer que o processo político em curso da União Europeia era causa e justificação da Europa literária (Marino 1998: 17).

Por conseguinte, se outras razões não houvesse, teria bastado a analogia com a função estruturante da literatura nacional para que o pensamento em torno da Europa da União Europeia acabasse por desencadear várias iniciativas, ou de âmbito escolar,¹ ou de formação geral, no sentido de dar a conhecer ao cidadão europeu um património literário alargado com o qual ele pudesse familiarizar-se e contar como âncora de identificação, frente às nebulosas investidas de um mundo progressivamente globalizado e tendencialmente homogeneizado.

A maior parte dos promotores da literatura europeia não escamoteia, entretanto, as dificuldades com que essa ideia e prática se confrontam, traduzidas em questões, dúvidas, relutâncias e mesmo francas oposições. De molde a evitar o recurso à listagem cronológica de autores e obras,² ensaia-se algumas convergências epocais, elege-se autores de referência para cada literatura nacional ou explora-se a diversidade a partir de determinadas coordenadas em comum. Contudo, nem por isso fica completamente dissipada a hesitação entre o singular e o plural da diversidade que acolhe a ideia de Europa literária.

Nos anos 90, a primeira obra de síntese – *Lettres Européennes* –, uma História da Literatura Europeia levada a cabo por mais de uma centena de universitários de toda a Europa geográfica, coordenados por Annick Benoit e Guy Fontaine, contornava essas hesitações de nomenclatura ao adoptar a coexistência do plural no título – *Lettres Européennes*, (por analogia com as *Belles-Lettres*, em tempos sinónimo de Literatura) –, e do singular no subtítulo *Histoire de la littérature européenne* (Benoît/ Fontaine 1992). *Lettres Européennes* não só colmatava uma falha, como revelava ser uma obra muito marcante, tanto pelo seu esforço de abrangência, como por todo o cuidado gráfico que era investido nesse projecto editorial, com uma funcionalidade abertamente didáctica e que, aliás, iria merecer traduções em vários países.³

Por sua vez, Béatrice Didier, que poucos anos mais tarde, dirigiria uma súmula – *Précis de Littérature Européenne* (1998)⁴ – fazia questão de expressar, logo no primeiro

parágrafo da introdução, a hesitação entre o singular e o plural, acrescentando que a sua reflexão não se propunha resolvê-la (Didier 2018: 1), até porque só um olhar de fora, ou seja, a partir de outro continente, seria capaz de ter uma percepção unitária de conjunto. Pelo contrário, quando encarada a partir do seu interior, qualquer unidade (inclusive a da Europa³) acaba por se esfumar em diversidade, como se fosse um cavalo de Tróia de si mesmo, para aqui lembrar uma metáfora de Eduardo Lourenço, no seu prefácio a uma antologia de autores europeus contemporâneos, intitulada *Cartas da Europa* (Lourenço 2005: 11).

A convicção fiel, embora melancólica, quando não mesmo trágica, que o maior ensaísta português do século XX dedicou ao ideal europeu, já vinha de trás, pelo menos do seu *Europa desencantada. Para uma mitologia europeia* (1994). Todavia, ao longo da primeira década deste século, Eduardo Lourenço não se cansaria de vincar os efeitos da irrevogável perda de centralidade da Europa no pós-II Guerra Mundial, a arrastarem consigo mudanças indeléveis não só do ponto de vista político e económico, mas também do ponto de vista epistemológico e metodológico, em especial no que respeita às ciências sociais, às artes e às humanidades. Se é verdade que essas mudanças de perspectiva levaram ainda algum tempo a estabelecer-se quer nas academias europeias, quer nas diferentes instâncias dos campos literários na Europa. No alvor deste século era já impossível ignorar as perspectivas culturalistas e pós-coloniais, na sua radical problematização das concepções de identidade e de cânone. Por isso mesmo, afigurar-se-ia certeira a radiografia com que Eduardo Lourenço abria as referidas “Cartas da Europa”, desdobradas numa interrogação: “O que é europeu na literatura europeia?”

Em escassos vinte anos, a Europa mudou de estatuto. Deixou de ser, embora ferida de morte, um actor de primeira instância no teatro do mundo, para um estatuto de potência subalterna, dividida agora não só em função das suas mortais contradições históricas de ordem interna, mas em relação ao papel que pode desempenhar, ou não, no grande jogo planetário orquestrado desde o fim da guerra fria, a queda de Berlim e a guerra do Golfo por um actor sem rival à sua altura, os Estados Unidos.

Durante estes últimos vinte anos, a cultura e a literatura europeias reflectiram e reflectem não só esta nossa Europa, ao mesmo tempo apostada em se reconstituir na ordem política como um todo virtual, mas imersa no fluxo cultural planetário, cujo epicentro deixou há muito de ser a “rainha Europa”, mas se situa um pouco em toda a parte, da Califórnia a Sidney ou Xangai. (Lourenço 2005:13)

A antologia em si, com 18 autores identificados pelos respectivos países-membros da União Europeia à época, abria com o texto “Istambul”, de Feridun Zaimoglu, um autor de origem turca, a viver na Alemanha desde a infância, considerado como um porta-voz das chamadas segunda e terceira gerações de imigrantes. A apresentação dos autores acabava por incutir uma alteração subtil, mas significativa no *modus operandi* das histórias ou antologias literárias, habitualmente regidas pelos critérios de lugar de nascimento e/ou da nacionalidade dos escritores. A existência de um número cada vez mais significativo de escritores que, ou não escrevem nem publicam nos respectivos países de origem, ou que escrevem na sua língua materna, mas que não é a língua do país em que residem, sendo por isso publicados em (auto-)tradução, veio incutir maior variedade nos critérios de inclusão ou de exclusão de escritores nas literaturas de cada país, que deixaram de estar apenas sujeitas à instabilidade de fronteiras políticas no interior da Europa.

Assim, sobretudo nas últimas décadas, os pressupostos de unidade, homogénea e homogeneizante, da nação moderna, viram-se cada vez mais contraditados pelos factos que deles extravasam, razão pela qual os critérios usuais da delimitação nacional da literatura passaram a revelar-se francamente discutíveis. De questionamento similar iria também sofrer a noção de “literatura europeia”, até certo ponto refém da crítica ao “eurocentrismo”, como sensível também à afirmação de uma Europa intrinsecamente mestiça.

Mas, voltando aos escritores que assinavam as *Cartas da Europa* publicadas em Portugal, com a colaboração dos institutos culturais europeus e/ou embaixadas europeias neste país, curioso é notar que aquele “ramalhete”, como lhe chamou Eduardo Lourenço, estava longe de confirmar a existência da Europa, pelo menos literária (Lourenço 2005: 15), o que, segundo um dos autores presentes na antologia, o lituano Marius Ivaskevicius, ficava a dever-se ao facto de não existir um verdadeiro leitor europeu, ou seja, alguém capaz de dominar todos os idiomas e todos os contextos históricos, sociais e culturais da Europa. Por verdadeira e estimulante que fosse essa breve reflexão intitulada “À procura do leitor europeu”, e por muito justificado que se revelasse o sarcasmo do seu autor ao referir-se a uma procura, por parte dos editores lituanos, de uma “euronovela” para deleite do leitor comum da Europa ocidental (Ivaskevicius 2005: 114), parece que Ivaskevicius, além de confundir literatura, enquanto património cultural e expressão artística, com indústria do lazer em suporte livro, esquecia que sempre existiu um “leitor europeu”, no sentido daquele que acede ao património literário

que extravasa da sua língua e da literatura vernacular do seu país, através da leitura de literatura traduzida que, aliás, em vários casos, é mais extensa do que a literatura vernacular.

De resto, os próprios escritores antologizados funcionavam como exemplos da existência de leitores europeus, não circunscritos às fronteiras territoriais e/ou linguísticas que lhes couberam em sorte, como era o caso de Gerrit Komrig – escritor holandês, que viveu em Portugal quase três décadas – cujo texto, “Europa, Óculos à Venda”, dava conta não apenas de uma experiência entranhadamente europeia, como de uma posição bem mais otimista relativamente à prática, mais do que a uma ideia, de Europa literária:

A Europa só é um problema quando se faz dela um problema. Quando ainda era rapazinho e comecei a ler, sôfrega e omnivoramente, como fica bem aos rapazinhos, eram livros europeus que me embalavam. Eram os livros do meu país, dos países vizinhos do meu país, dos países um pouco mais além. (Komrig 2005: 127)

Esse desejo de manter-se fiel à simplicidade infantil de aceitação e deslumbramento tornar-se-ia, para Komrig, suporte de uma visão da Europa como “festa das contradições”, e, nessa medida, com grandes potencialidades criativas. Acrescentava o também autor de *Een zakenlunch in Sintra en andere Portugese verhalen* (1995): “As diferenças dão azo à tensão e tensões são inquestionavelmente boas para a literatura. Unidade e harmonia só produzem romances e poemas soníferos. Cultura europeia é guerra sem guerra” (Komrig 2005: 134).

Não obstante as dificuldades metodológicas e os obstáculos de ordem prática; apesar da indiferença ou das reservas expressas por muitos dos escritores europeus contemporâneos em relação quer à temática literária europeia, quer às potencialidades da literatura no quadro de um projecto europeu, quer às qualidades da Europa *tout court*, continua a haver quem, no seu próprio seio,⁶ insista em tecer laços e em estreitar relações entre as suas diversas literaturas, por acreditar que esse processo de (re)conhecimento impulsiona, ou pode impulsionar a intercompreensão cultural neste continente que, mais do que uma extensão de terra rodeada de mares, significa um espaço-tempo com o nome Europa, que em si mesma cruza Mitologia e História.

Embora não tanto quanto seria necessário ou desejável, as agendas dos países europeus, assim como as políticas de apoio comunitário, têm evidenciado a importância

de criar e/ou de manter relações internacionais a nível cultural, sempre mais profundas e potencialmente perenes, do que as potenciadas pelas medidas económicas ou pelas manobras políticas de circunstância. Paralelamente a essas acções marcadas por calendário oficial, têm-se mobilizado igualmente organismos e instituições privadas para a promoção da literatura entre os países da Europa, como é o caso da Fundação Roberto Bosch, que, na primeira década deste século, começou a financiar uma rede de centros literários na Europa – HALMA. A iniciativa foi aliás, exaltada, com toda a pompa e circunstância, pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros alemão à época, que a apontava como iniciativa exemplar:

Halma is designed to give writers, editors, translators and those who promote literature the chance of working in a more “European” setting. Halma seeks to establish a network based on a shared belief in the European ideal, across geographical and cultural boundaries, with the aim of fostering joint work in Europe and on Europe. In my eyes, this is an approach that can enhance and expand our awareness of Europe. There are strong literary traditions in all our countries; each nation has its epos and its traumas that resurface time and again, and that exert a strong influence on current affairs, because they are embedded deep in the people’s identity.⁷

Três anos depois, em 2010, a Presidente da Fundação continuava a sublinhar o papel dessa rede, na abertura da 3ª edição dos *Relatórios Culturais – Progresso Europeu*, que tinha como tema aglutinador “A Europa lê – A literatura na Europa”, e que contaria com uma edição portuguesa.⁸ No entanto, salvo essas publicações, cujo registo consta no site da referida Fundação, e o depoimento que surgia, na referida 3ª edição, sobre as ligações entre a Casa Internacional de Literatura *Passa Porta* (Het beschrijf), em Bruxelas e a HALMA (Bousset 2010: 72-73), já não se encontram quaisquer rastros dessa rede entre centros literários da Europa. Se chamo à colação este caso é por ele ser bastante simbólico da maior parte das actividades em torno da literatura europeia: grande entusiasmo inicial, esmorecimento progressivo, divulgação limitada e descontinuidade... Regra geral, são iniciativas que são levadas a cabo ao sabor volátil dos programas europeus de apoio, em vez de serem pensadas como políticas estruturais a médio e longo prazo, ou seja, de acordo com o tempo e ritmo e exigidos por tudo o que tem a ver com a arte e a cultura, condições essas ainda importantes quando envolvem trabalho em diferentes línguas e linguagens.⁹

A despeito dessa tendência para a irregularidade, não há como admitir que alguns passos têm sido dados, ao longo dos últimos anos, e que têm contribuído para uma concepção mais complexa e apurada de literatura à escala europeia. Refiro-me, em particular, à inclusão reflexiva dos agentes e das dinâmicas que intervêm directamente nos contornos das relações literárias na Europa, como para além dela, a começar pelos tradutores literários, mas passando também pelos editores e pelos críticos. No entanto, as intervenções destes agentes estão condicionadas, cada vez mais, quer por algumas regras do mercado global, quer pelas relações de força entre as línguas, como bem fez notar Gisèle Sapiro (2008: 31), razão pela qual o escritor Adam Thorpe – uma das vozes reunidas em *A literatura lê – A literatura na Europa* – se mostrou pouco entusiasmado com a literatura europeia traduzida nos últimos tempos:

A literatura da Europa, que é traduzida de facto, não é realmente revolucionária para o mútuo entendimento ou para obter-se uma visão transformadora de cada nação diferente, mas vem sim a [sic] reforçar os antigos clichés em nome das quotas de vendas: a melancolia escandinava, o trauma polaco, o sexo francês. Para o leitor britânico mediano, Michel Houellebecq é o *Summum Bonum* das atuais belas-lettras francesas. (Thorpe 2010: 22)

Por sua vez, o tradutor literário, Holger Folk, tocou num aspecto importante da tradução literária, desde logo na sua vertente sociológica, ao chamar a atenção para a precariedade em que (sobre)vivem a maioria dos tradutores literários que, só por paixão, levam a cabo essa forma de diálogo intercultural, cujos efeitos, embora tendencialmente perenes, quase nunca são perceptíveis a curto prazo.

Ao mesmo tempo a que se assiste a um aumento exponencial do mercado da tradução com o inglês, constata-se um decréscimo significativo de traduções de (e para) outras línguas, a ponto de estarem a desaparecer tradutores literários profissionais em vários países da Europa, e da própria qualidade das traduções ter vindo a decrescer significativamente. Embora, amiúde, se continue a invocar uma declaração de Umberto Eco segundo a qual a língua própria da Europa é, ou sempre foi, a tradução, o que pressupõe que neste continente exista um conhecimento alargado das suas línguas, a quebra no plurilinguismo acaba por ter consequências no acesso às diferentes literaturas, não apenas na sua versão original, mas também por via da tradução.

Quem nasce num dos países periféricos da Europa, ou nas suas áreas linguísticas de menor dimensão, não só enfrenta o problema de fraca visibilidade para lá das suas

fronteiras, como cada tem cada vez mais dificuldade em conhecer as literaturas e culturas vizinhas. No *Relatório Cultural* já citado, uma jornalista húngara lembra que, praticamente, deixaram de existir intelectuais húngaros capazes de ler eslovaco, croata, romeno ou ucraniano; o seu conhecimento das literaturas vizinhas está, por conseguinte, completamente dependente da tradução, por via indireta, da(s) língua(s) dominante(s) na Europa. *Mutatis mutandis*, o mesmo se aplica aos intelectuais, que não apenas ao leitor comum, de outros países ou regiões europeias, os quais têm vindo a perder o hábito da leitura em várias línguas, ou mesmo do recurso à intercompreensão que é facilitada pelos subgrupos da mesma família linguística indo-europeia.

Como contraponto ao que vai proporcionando (ou não) a tradução levada a cabo pelos grandes grupos editoriais, sujeita a contratos de direitos de autor e a catálogos internacionalmente partilhados, vão-se expandindo e sobrevivendo pequenas ou médias editoras “independentes”, cuja actividade se reveste de particular importância, justamente quando se empenham na divulgação de autores e literaturas estrangeiras (europeias e outras) que, normalmente, não constam de outras selecções e edições.¹⁰

Para além das editoras que continuam a investir na republicação ou em novas traduções de clássicos de autores europeus, e que prestam um indubitável serviço público ao disponibilizar, aos leitores de hoje, obras que nunca foram traduzidas, ou cujas traduções se encontram fora do mercado ou estão completamente desactualizadas, outras editoras há que apostam na criação de um corpus de leitura mais recente, como é o caso da editora francesa *La Contre Allée*,¹¹ cujo nome já aponta para rumos alternativos na literatura contemporânea, não apenas francesa. A sua linha editorial, além de estar muito focada nas relações contemporâneas entre Literatura e Sociedade, propõe-se conjugar o trabalho da edição com a organização de residências de autores, exposições, leituras e encontros públicos. Entretanto, esta editora criou uma colecção intitulada “Fictions d’Europe”, fruto de uma colaboração com a *Maison européenne des sciences de l’homme et de la société*, com o objectivo de refletir em conjunto sobre o devir da Europa. À data, conta com oito títulos que propõem pequenas narrativas ficcionais ou ensaísticas sobre “as fundações e refundações europeias”, de acordo com os próprios termos da sua nota de apresentação. Aí se encontram narrativas de uma dupla e visível assinatura (autores e tradutores) de diferentes proveniências da Europa, desde a Prémio Nobel polaca, Olga Tokarczuk, com *Les Enfants Verts* (2016), à autora japonesa, Yoko Tawada, há décadas radicada na Alemanha, com *Le Sommeil d’Europe* (2018), passando pelo escritor italiano Roberto Ferruci, com *Ces histoires qui arrivent* (2017) e pelo escritor português Gonçalves

M. Tavares, com *Berlin, Bucarest–Budapest: Budapest–Bucarest* (2015), entre outros.

Enquanto na Europa (mas não só), vivemos ainda atordoados com as mudanças nos hábitos de leitura do público em geral, e com a perda da centralidade da cultura literária na educação formal e informal dos cidadãos; enquanto se ensaiam modos de adaptar todo o fenómeno literário ao universo digital, o que é bem diferente quer da “simples” mudança de suporte de leitura, quer do seu registo e acervos; enquanto não se constrói aquilo a que a filósofa Barbara Cassin chamou uma “Casa da Sabedoria” (*Maison de la Sagesse*), na linha da tradição do Islão medieval,¹² sustida agora por outros alicerces, leia-se, estruturas com as potencialidades de um espaço virtual, quando não mesmo real, de diálogo e de interacção de saberes, de culturas e de línguas; enquanto não existe esse espaço essencialmente focado na tradução, capaz de dar um verdadeiro sentido performático de comunidade que a referida ensaísta francesa recupera do “viver em conjunto” de Hannah Arendt, no que este supõe de uma teia de relações entre singularidades plurais (Cassin 2017: 158), a ideia de “literatura europeia” continua a viver apenas de experiências de definição e de exposição,¹³ assim como de reacções alternadas de entusiasmo, cepticismo e renitência.

Dentre as propostas editoriais mais recentes de literatura europeia, organizada a partir de, e para um determinado campo literário, como sempre acontece,¹⁴ merece especial destaque a antologia, em dois volumes, *O Mundo Lido: Europa* (2018), que constitui a segunda parte do projecto *Literatura–Mundo Comparada: Perspectivas em Português*, com coordenação geral de Helena Carvalhão Buescu. A sua deliberada perspectiva comparatista tem o mérito heurístico de potenciar diálogos entre diferentes textos individuais, cuja selecção, sem prescindir completamente da historicidade e do cânone, desvia-se da apresentação mais convencional por país, por área linguística ou por ordem cronológica. É proposta, pelo contrário, uma leitura inovadora e dinâmica de acordo com determinadas categorias ou eixos temáticos transversais¹⁵ – cujos critérios surgem explícitos – e que visam salientar e exponenciar a condição cosmopolita da literatura em português. Essa condição surge também declinada no movimento translatório de textos fundadores do pensamento e das letras europeias que, segundo a responsável principal do projecto, funcionam aqui “enquanto operadores fundamentais de relação entre textos, universos de referência ou geografias literárias distintos” (Buescu 2008: 36–37), concorrendo assim para a consubstanciação de uma escrita literária transnacional à escala europeia. Poderá, pois, dizer-se que a antologia *O Mundo Lido: Europa* aponta para novas possibilidades daquilo a que Helena Buescu designa como uma “Europa sub

specie comparatista”, isto é, como um objecto de conhecimento que não apenas conjuga o vernacular com o cosmopolita, mas também extravasa da comparação entre literaturas nacionais.

Deixei para final desta amostra de “ensaio” em torno da literatura europeia uma proposta logo à partida distinta das anteriores, porque, em vez de utilizar a escrita em suporte livro, opera no registo audiovisual. Trata-se de uma colecção de 16 documentários, com o título geral *L’Europe des écrivains* (2015), tendo cada um dos filmes um realizador próprio, que além de contar com imagens de arquivo, filma os depoimentos dos escritores, assim como alguns espaços emblemáticos de 16 países europeus, a saber: Alemanha, Inglaterra, Áustria, Bélgica, Dinamarca, Espanha, França, Grécia, Hungria, Irlanda, Islândia, Itália, Portugal, Roménia, Suécia e Turquia. Embora não exista qualquer explicação para esta amostra de um alegado “retrato em mosaico da Europa”, dir-se-á que houve a preocupação de incluir diferentes quadrantes, tanto do ponto de vista geográfico como linguístico-cultural.

A apresentação dos escritores ao longo dos 4 DVDs da colecção, limita-se a seguir a ordem alfabética dos respectivos países; não inclui roteiro comum, nem explicita quaisquer critérios transversais que pudessem ter presidido à escolha dos escritores. Cada um dos filmes impõe-se por si, apoiado apenas na maior ou menor criatividade da realização a nível de evocações, associações e enquadramentos. O visionamento integral da colecção permite, contudo, verificar a existência de alguns aspectos estruturantes e transversais: o relevo dado a factos históricos do passado mais ou menos recente, assim como a algumas das particularidades geográficas e até climatéricas dos países em causa; a escolha de escritores nativos; a maioria masculina; as ligações com outros países/continentes através, designadamente, da presença de escritores que vivem (ou viveram) no estrangeiro e, finalmente, o aspeto mais sintomático tendo em conta a temática anunciada no título geral, o esquecimento ou, digamos, a irrelevância dada à questão da própria Europa.

Com efeito, são relativamente poucos os escritores incluídos nesta antologia audiovisual a referir-se concretamente à temática europeia ou à (im)possibilidade de uma sua identidade literária. É certo que esta é apenas mais uma selecção de escritores da Europa, mas também não se pode ignorar que as suas intervenções chegam aos espectadores seleccionadas e integradas num discurso crítico implícito, que é fruto não apenas da crítica literária nacional e/ou internacional, mas também de uma determinada perspectiva de cada um dos realizadores. Quero com isto vincar a existência de toda uma esfera de

mediação, a montante e a jusante dos documentários, que faz com que seja insuficiente, ou mesmo ilusório, pensar que este conjunto de filmes nos apresenta o modo como os escritores (europeus) representam ou concebem a Europa, tal como parece prometer o título “A Europa dos escritores”. Por outras palavras, a Europa acaba por ficar aqui mais como uma questão de princípio e como circunstância biográfica, individual e colectiva, do que como uma especulação criativa dos escritores.

Se Claudio Magris declara sentir a Europa como a sua pátria literária;¹⁶ se Petros Markaris e Christos Chyssopoulos se mostram convictos de que a consciência europeia teve origem na sua Atenas natal, num caso, e Atenas de adopção, no outro; se Robert Menasse reconhece ter gostado de ver a Áustria a integrar a União Europeia para passar a dizer-se vienense e europeu; se Erri de Luca se define pela paisagem europeia do Sul;¹⁷ se para Gonçalo M. Tavares é fundamental desligar da Europa como abstracção, tal como é importante sentir que a sua geração tem a possibilidade de dizer-se portuguesa e europeia, e não apenas europeia porque portuguesa,¹⁸ porque é uma geração de base cosmopolita e não de suporte nacionalista, já para o enfoque dos documentários, como para a maioria dos envolvidos em *L'Europe des écrivains*, parece ser mais evidente reportarem para o país de origem, mesmo que a relação com ele possa estar indelevelmente marcada pela ruptura ou pela distância, causadas pelas vicissitudes da História colectiva, ou por circunstancialismos de ordem pessoal.

O distanciamento – em relação ao continente europeu, ou em relação ao próprio país – faz parte da auto-retrato literário dinamarquês, uma vez que dois dos escritores convocados apontam justamente para diferentes experiências de ausência ou de marginalidade, por exemplo, a falta de expressão da Gronelândia na literatura dinamarquesa (Jørn Riel; Jens Christian Grøndahl),¹⁹ ou para a cultura alternativa daqueles que foram despejados para os subúrbios (Jonas T. Berystsoen).²⁰ De forma mais assumida e literariamente marcante, a emigração e o exílio ressaltam dos retratos de Espanha, Irlanda e Portugal, na voz de Juan Goytisolo, por exemplo, que escolheu viver fora da Espanha (França, EUA e Marrocos), como sempre dentro da língua e da cultura espanholas, como uma corrente subterrânea mais subtil do que a ligação territorial;²¹ no testemunho de Edna O'Brien, que parece ter seguido os princípios do seu compatriota imaginário Sephen Dedalus – alter-ego de James Joyce –, ao reconhecer que nunca teria chegado a escrever se tivesse ficado na Irlanda,²² e também nas declarações de Mário de Carvalho que afirma ter-se sentido português quando se exilou, indo assim ao encontro de uma constante identitária associada à diáspora portuguesa.

Mas, um dos maiores méritos desta «viagem literária» por diferentes pontos cardeais do continente europeu reside no facto de, a partir de testemunhos na primeira pessoa dos escritores, mostrar as muitas diferenças que existem na Europa, tanto ao nível do impacto da História recente, como da identificação com a ideia de comunidade. Os casos dos países daquela a que nos habituamos a chamar “Europa de Leste”, são a esse título os mais paradigmáticos: Peter Esterazy lembra que o passado da ditadura na Hungria não potenciou qualquer sentido de comunidade comum, pelo que quaisquer metáforas ligadas a essa ideia se encontram esvaziadas de sentido para o leitor húngaro.²³ O mesmo se passa na Roménia, onde, segundo Mircea Cartarescu,²⁴ depois da experiências nazi e comunista, se tem revelado muito difícil recuperar um sentimento de orgulho e de pertença nacional, sem rasurar nem soçobrar completamente diante de retratos literários implacáveis, como aqueles que tem lavrado, por exemplo, Norman Manea, o escritor romeno contemporâneo mais internacional, e que vive exilado nos EUA desde 1988. Por outro lado, também merecem destaque as referências feitas por alguns dos escritores da Europa do Sul (ex. Lídia Jorge, Christos Chyssopoulos, Juan Goytisolo...) às repercussões da crise financeira mundial de 2008 e à também chamada crise migratória de 2015 (em diante), que têm afectado as auto- e hetero-imagens desses países, bem assim como da Europa em geral.

Com poucas declarações, assumidas e espontâneas, de europanidade, e nalguns casos com reservas mesmo à ideia de comunidade nacional, aquela que se afigura como nota mais optimista sobre a possibilidade de uma literatura europeia contemporânea, reside no facto de alguns autores se assumirem como escritores de fronteira, adoptando uma ideia mais porosa de literatura, e por isso mesmo promotora de uma inteligência sensível de coordenação (distinto de uniformização) entre povos, línguas e linguagens. Emancipada de modelos e representações políticas, essa literatura europeia revela-se incompatível com exaltações de autossuficiência, ou de qualquer laço de pertença transformado num aprisionamento, que leve escritores e leitores a abdicarem do espírito crítico em relação a todo o tipo de fundamentalismo, como bem lembra o escritor turco e prémio Nobel, Orhan Pamuk.²⁵

Esses escritores de fronteira são escritores que escrevem entre línguas, como é o caso da escritora turca Elif Shafak, que embora escreva em inglês, recusa a ideia de traição linguística, e recorre amiúde a palavras do turco otomano, para nelas fazer ecoar as raízes árabes e persas.²⁶ São autores que fazem questão de trabalhar sobre as diferentes formas de uma identidade-fronteira, como acontece com o grego Petros Markaris,

ou como o moçambicano Mia Couto,²⁷ pois consideram tão importante quanto fecundo explorar em termos literários essa diversidade embrincada, que lhes reconhecerem-se numa identidade plural, como é o caso do escritor irlandês Colm Toibín, ao mesmo tempo irlandês, inglês e um pouco europeu.²⁸

Esta amostra de *corpora* literários à escala da Europa não chegará para dissipar completamente o impasse metodológico que Pascale Casanova assinalava em 2009, num ensaio intitulado “La littérature européenne: juste un degré supérieur d’universalité?”, pelo facto de todas as tentativas de apreensão da “literatura europeia” viverem de uma alegada divisão insanável entre um pressuposto unitário de fachada e uma realidade irremediavelmente heterogénea. Contudo, e por outro lado, não se pode ignorar os sinais que justamente contrariam a tese daquela ensaísta francesa que então defendia que uma História da literatura europeia implicava uma história, não de textos nem de escritores (categorizados como nacionais ou europeus), mas das relações de força que sempre imperaram sobre uns e outros. Com efeito, na sua opinião, esses conflitos e rivalidades entre espaços nacionais seriam dos poucos elementos transhistóricos a poder corporizar a unidade política e cultural da Europa (Casanova 2009: 246). Se é compreensível a preocupação da célebre autora de *La République Mondiale des Lettres* (1999), com a integração das regras do campo literário, do seu mestre Pierre Bourdieu, na análise de um objecto como “literatura europeia”, que é convencional e epistemológico, já me parece discutível a insistência de Casanova numa visão agónica e totalizante, se não mesmo totalitária, das relações literárias internacionais. Se a “literatura europeia” fosse apenas resultado de conflitos e rivalidades, ficariam completamente de fora algumas vertentes da vida literária e cultural de cada país e entre países, por iniciativa individual e/ou colectiva, a saber: a tradução literária e a literatura traduzida, sobretudo naquilo em que escapam às relações de poder intra e extra-literário; a transtextualidade e a transmedialidade, enquanto processos criativos e modos de leitura; os encontros privados e públicos de reconhecimento e divulgação de (e entre) autores europeus, assim como os trabalhos de investigação que se debruçam sobre potencialidades comparatistas da literatura enquanto fenómeno complexo e intrinsecamente relacional.

Ora, ao invés de pensar numa dicotomia entre as literaturas da Europa e a literatura europeia, como se estivessem em causa objetos estanques, julgo que o desafio continua a ser pensá-los como *corpora* instáveis, por razões tanto extrínsecas como intrínsecas aos próprios textos e ao campo literário. Mas é justamente essa instabilidade, essa necessidade contínua de reconhecimento de fronteiras – físicas e mentais – e

da possibilidade de as mover ou de transpô-las, que tornam a ideia-prática de Europa literária produtiva para a construção e consolidação de uma consciência europeia, enquanto ensaio permanente de unidade plural, ou seja, que nunca se poderá dar como completo nem garantido.

NOTAS

¹ Vd. a recomendação feita pelo Parlamento Europeu, em Fevereiro de 2008, no sentido da “Promoção do ensino da literatura europeia”, mas apenas como um complemento ao ensino da literatura materna e das línguas estrangeiras.

² Metodologia utilizada por uma monumental antologia em língua francesa, dirigida por Jean Poulet – *Patrimoine littéraire européen* (1992–), que se estendeu ao longo de dezassete volumes e que, depois, viria a resultar num roteiro de leitura, proposto pelo mesmo académico belga – *Parcours Patrimoine Littéraire Européen* (Bonet 2008).

³ A publicação de uma nova edição, completamente revista e atualizada, das *Lettres Européennes* foi publicada em Setembro de 2021.

⁴ A predominância de referências francesas reflete aquilo que César Dominguez já teve a oportunidade de fazer notar, ou seja, a existência de um monopólio francófono no domínio das antologias de literatura europeia, equivalente ao monopólio anglo-americano das antologias de literatura mundial, genericamente conhecidas por “world literature” (Dominguez 2013).

⁵ Faço notar que excludo daqui projetos extra-europeus, desde logo o projecto editorial americano que, anualmente, desde 2010, leva a cabo a Dalkey Archive Press, com a publicação de antologia de contos de autores europeus *Best European Fiction*. Por uma questão de princípio e de metodologia, interessa-me equacionar, antes de mais, a Europa literária difundida no interior da própria Europa, e não para consumo prioritário ou exclusivo de leitores norte-americanos.

⁶ Discurso que pode ser consultado aqui: <https://www.auswaertiges-amt.de/en/newsroom/news/070511-halma/232646>.

⁷ Esse número teria também, pela primeira vez, edições em alemão, inglês, francês e polaco. No entanto, os números seguintes (2011 e 2012/2013), embora indicassem o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian (entre outras fundações europeias), não foram traduzidos nem circularam em Portugal. Mais ainda: nenhum dos números desse Relatório Cultural se encontra registado na biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian.

⁸ Distinta é a situação de artes, como o teatro, que embora se cruze com a literatura ao implicar, regra geral, um ou mais textos literários, convoca também muitas outras linguagens transversais, à partida sem necessidade de tradução. Não é, portanto, de estranhar que as redes europeias das artes do espectáculo sejam mais activas e duradouras, como acontece com aquela que é considerada uma das maiores redes de teatro da Europa, expressamente enraizada na sua tradição teatral. Refiro-me a *Union des Théâtres de l'Europe*, que existe desde 1990, com sede em França e estrutura executiva na Alemanha, mas com envolvimento e projecção à escala europeia.

⁹ Leia-se, a propósito, o ensaio que dediquei à «resistência» editorial associada à tradução literária (Coutinho 2018).

¹⁰ Vd. <http://www.lacontreallee.com/publications>

¹¹ “L’histoire des sciences médiévales en terres d’Islam est indissociable de celle des institutions de science. du 3^e H./9^e ap. J.-C. au 5^e H./11^e ap. J.-C., les califes créèrent des Bayt al-hikma, qui devinrent très vite de grands foyers intellectuels urbains. Elles rassemblaient bibliothèques, centres de traduction, de copies et de reliures de manuscrits, centres de recherches et de débats scientifiques, hôpitaux et observatoires astronomiques, lieux d’accueil pour les savants-voyageurs venus parfaire leurs connaissances. À la fois philosophes, astronomes, mathématiciens, musiciens, poètes, médecins, mais d’abord et avant tout traducteurs, ils parcouraient le monde de Bagdad à Samarcande, de Grenade au Caire, de Damas à Balkh, de Fez à Ispaha.” (Cassin 2017: 158).

- ¹² Veja-se, a propósito, dois exemplos: primeiramente, o muito mediático comboio da Literatura que, em 2000, juntou mais de uma centena de escritores originários de 45 países europeus, numa viagem entre Lisboa e Berlim, com o intuito de participarem na escrita – directa ou indirecta – da Europa do futuro; em segundo lugar, o Prémio de Literatura lançado pela Comissão Europeia em 2009, no quadro do programa “Europa criativa”, com o objectivo de destacar os melhores escritores europeus <https://ec.europa.eu/culture/sectors/books-and-publishing/european-union-prize-literature>, mas cujo impacto tem acabado por ficar circunscrito ao país do escritor(a) laureado(a) em cada edição.
- ¹³ Importa não esquecer que qualquer versão de “literatura europeia” pressupõe e desencadeia sempre uma relação privilegiada com o polissistema literário onde é editada, na medida em que convoca e/ou altera o seu “sistema de literatura traduzida” (Itamar Even-Zohar), ou mesmo mais do que um sistema literário, caso se trate de literaturas de línguas internacionais, como o português, francês, inglês ou castelhano, e que as edições circulem entre os países que partilham uma mesma língua.
- ¹⁴ A saber: Cartografias da Tradição; Memória e Vida; Humor; Sátira e Ironia; Poesia sobre Poesia; Viagens e (Des)conhecimento do Outro; Amor e Experiência; História e Identidade; Conflito e Violência; Literatura e Condição Humana.
- ¹⁵ Vd. DVD 3 (41:10 – 42:03).
- ¹⁶ Vd. DVD 3 (49:00 – 49:25).
- ¹⁷ Vd. DVD 4 (15:45 – 17:40).
- ¹⁸ Vd. DVD 2 (8:50 – 13:10).
- ¹⁹ Vd. DVD2 (41:25–43:55).
- ²⁰ Vd. DVD2 (36:10–37:30).
- ²¹ Vd. DVD 3 (23:05 – 23:40).
- ²² Vd. DVD 3(45: 25 – 45:45).
- ²³ Vd. DVD 4 (29: 30 – 30:22).
- ²⁴ Vd. DVD 4 (20:16 _20:30).
- ²⁵ Vd. DVD 4 (17:30–18:55).
- ²⁶ Mia Couto é o único escritor que, claramente, extravasa, do critério de nacionalidade para a realização de cada um destes documentários por país. Além de ser apresentado como filho de exilados portugueses e de assumir-se como um “ser de fronteira”, abre o documentário dedicado a Portugal a uma dimensão mais alargada de literatura, que passa por uma opção (certamente da realizadora, Inês de Medeiros) de não fixar o contributo de Portugal aos seus contornos territoriais, mas de o abrir também à sua condição de liminaridade com outros continentes, designadamente o africano, por via da língua e da História comuns.
- ²⁷ Vd. DVD 3 (38:50 – 39:14).

Bibliografia

- AAVV (2015), *L’Europe des Écrivains* [4 DVDs]. ARTE France
- AAVV (2010), *Relatório Cultural – Progresso Europeu* – “A Europa lê – A literatura na Europa”, Stuttgart: Instituto de Relações Internacionais (ifa) e Fundação Robert Bosch em cooperação com Bristish Council, Pro Helvetia; Fundação para a Cooperação Teuto-Polaca e Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bousset, Sigríd Bousset (2010), *Espaços em rede*”, *Relatório Cultural – Progresso Europeu* – “A Europa lê – A literatura na Europa”, *op.cit.*:72–72.

- Buescu, Helena; Almeida Ribeiro, Cristina; Silva, Maria Graciete; Valente, Simão (2018), *Literatura-Mundo Comparada: Perspectivas em Português*. Parte II O Mundo Lido: Europa (Volumes 3 e 4). Lisboa, Tinta da China.
- Buescu, Helena Carvalhão (2021), “Europa sub specie comparatista: o cosmopolita e o vernacular”, *Ab Initio*. Ejicomp II, orgs. Ana Paula Coutinho e Maria Luísa Malato, Coleção Cassiopeia, nº 6, Porto, Instituto de Literatura Comparada. DOI: <https://doi.org/10.21747/9789895478453/cass6>
- Cassin, Barbara (2017), “La langue de l’Europe?”, *Po&sie*, vol. 160–161, no. 2–3: 154–159.
- Casanova, Pascale (1999), *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, coll. “Essais”.
- (2009), “La littérature européenne: juste un degré supérieur d’universalité?”, *L’espace intellectuel en Europe*, Dir. Gisèle Sapiro. Paris, La Découverte: 233–247.
- Coutinho, Ana Paula (2018), “Traduction et exil au XXIème siècle: pour une poétique collective de résilience”, *Cadernos de Tradução*, v. 38 n. 1 Edição Regular Temática: *Translation in Exile*. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2018v38n1p181>
- Dominguez, César (2013), “Dislocating European Literature(s): What’s in an Anthology of European Literature?”, *Культура/Culture: International Journal for Cultural Researches*.3. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/244460576_Dislocating_European_Literatures_What’s_in_an_Anthology_of_European_Literature
- Ferruci, Roberto (2017), *Ces histoires qui arrivent*, Trad. Jérôme Nicolas. Lille, Ed. La Contre-Allée.
- Hemon, Aleksandar (2010), *Best European Fiction 2010*. Dalkey Archive Press.
- Komrij, Gerrit (2005), “Europa, Óculos à Venda”. *Cartas da Europa. O que é Europeu na Literatura Europeia?* Lisboa, Fim de Século, pp.127–134.
- Ivaskevicius, Marius (2005), “À Procura do Leitor Europeu”, *Cartas da Europa. O que é Europeu na Literatura Europeia?* Lisboa, Fim de Século, pp. 109–115.
- Lourenço, Eduardo (1994), *A Europa Desencantada. Para uma mitologia europeia*. Lisboa, Visão.
- (2005). *Prefácio a Cartas da Europa. O que é Europeu na Literatura Europeia?*. Lisboa, Fim de Século, pp. 11–18.
- Marino, Adrian (1998), “Histoire de l’idée de littérature européenne» et des études européennes”, *Précis de Littérature Européenne*, sous la direction de Béatrice Didier. Paris, PUF, pp.13–17.
- Sapiro, Gisèle. dir (2008), *Translatio. Le Marché de la traduction en France à l’heure de la mondialisation*. Paris: CNRS Editions.

- Schuman, Robert (1955), “L’ Europe est une communauté spirituelle et culturelle”, In *L’Annuaire Européen /The European Yearbook I*, p. 19.
- Tavares, Gonçalo M. (2015), *Berlin,Bucarest–Budapest:Budapest–Bucarest*, Trad. Dominique Nédellec. Lille: Ed. La Contre–Allée.
- Tawada, Yoko Tawada (2018). *Le sommeil d’Europe*, Trad. Bernard Banoun. Lille: Ed. La Contre–Allée.
- Thorpe, Adam (2010), “Além do ‘Politburo’”, *Relatório Cultural – Progresso Europeu* – “A Europa lê – A literatura na Europa”, Stuttgart: Instituto de Relações Internacionais (ifa) e Fundação Robert Bosch em cooperação com Bristish Council, Pro Hevetia; Fundação para a Cooperação Teuto–Polaca e Fundação Calouste Gulbenkian, pp.18–23.
- Tokarczuk, Olga (2016), *Enfants verts*, Trad. Margot Carlier. Lille: Ed. La Contre–Allée.

L'européisme militant de Grégoire Polet. L'utopie politique de *Tous*¹

José Domingues de Almeida
Université de Porto – ILC

Grégoire Polet est un jeune écrivain et traducteur belge de langue française. Hispaniste de formation, il se sent et se dit très inspiré par les expériences et les vécus urbains contemporains, notamment en Espagne où il vit actuellement. Il est d'ailleurs l'auteur de deux romans qui ont été très remarqués par la critique et qui ont pour cadre diégétique la vie des, et dans les métropoles madrilène et barcelonaise respectivement, dans leur effervescence diurne et leur movida nocturne: *Madrid ne dort pas* (2005) et *Barcelona!* (2015).

Grégoire Polet a été, au Lycée Martin V de Louvain-la-Neuve, le condisciple d'un autre écrivain belge francophone tout aussi prometteur, Jean-François Dauven. D'ailleurs les romans des deux auteurs entretiennent manifestement des rapports étroits qui ne sont pas passés inaperçus. Ce sont des récits éminemment chorals où domine le présent de l'indicatif, et où évoluent de très nombreux personnages qui transitent d'un roman à l'autre. En outre, chez ces deux écrivains, les décors narratifs sont exclusivement urbains, avec une nette prédilection pour la représentation de la simultanéité et le croisement de plusieurs personnages, lesquels figurent des destins divers. Cette polyphonie urbaine devient la raison d'être et la matière à proprement parler de ces textes où le lecteur finit par devoir suivre de multiples personnages dans un complexe réseau spatial et humain.

Or, dans *Tous*, publié en 2017, Grégoire Polet change assez son style et sa stratégie narrative pour aborder un sujet explicitement sociopolitique: la construction et l'avenir

eupéens. Rappelons que *Tous* a été présélectionné dans la catégorie “roman” pour le Prix du Livre Européen 2018, un prix récompensant chaque année un roman et un essai exprimant une vision positive de l’Europe. À noter aussi, et ce n’est guère négligeable, que Grégoire Polet est le fils de Jean-Claude Polet, le directeur du projet “Patrimoine littéraire européen” (2008) et que, par ailleurs, il fut un des signataires du “Manifeste pour une littérature-monde en français” (2007), prolongé par la publication homonyme (Le Bris & Rouaud 2007) à laquelle il a contribué avec un chapitre intitulé “L’atlas du monde” (Polet 2007: 125-134). D’ailleurs, Polet a jugé bon d’y caractériser son style romanesque particulier et de revenir sur sa conception spécifique de la construction narrative, laquelle associe subtilement le phénomène de la mondialisation littéraire avec sa vision “réaliste” et chorale du roman: “Un monde universellement interconnecté, c’est vrai de depuis toujours, mais c’est une réalité plus pressante aujourd’hui, merveilleuse et inquiétante, formidable” (*idem*:129), de sorte que “J’envisage mon travail romanesque comme la mise en scène d’un personnage collectif, d’existences et d’actions simultanées et interdépendantes” (*idem*: 130).

Tous récapitule et prolonge toutes les préoccupations sociales de Polet, ainsi que ses espoirs sur le projet européen et, ce faisant, assume un statut d’engagement, celui d’un roman à thèse en quelque sorte. Partant du développement utopique du pamphlet altermondialiste très médiatique, pour ne pas dire “viral” de Stéphane Hessel *Indignez-vous* (2010), explicitement évoqué avec d’autres intellectuels de gauche du moment: “Il [Remus] fit venir, directement ou en duplex, entre autres personnalités, Badiou, Morin, et Hessel *himself*” (Polet 2017: 45), ainsi que du contexte de la crise socio-économique et financière vécue par l’Espagne (et l’Europe du sud en général, les fameux PIIGS) au début de ce XXI^e siècle, *Tous* démarre avec les “Mémoires de Caroline Gracq”, une activiste liégeoise passée par les mouvements politiques et humanitaires tels que Médecins Sans Frontières (*idem*: 19), et par les Indignés madrilènes de la Puerta del Sol (*idem*: 24). Il se fonde également sur les essais des stratèges, penseurs, lanceurs d’alerte et influenceurs de gauche sur la refonte de l’économie globale, comme Thomas Piketty (*idem*: 94) et sa hantise de l’inégalité sociale à partir d’une reformulation totale de l’impôt (Piketty 2004; 2019), lui-même auteur de plusieurs ouvrages sur l’avenir de l’Europe (2012; 2019).

Donc, le mouvement TOUS naît dans l’écosystème politique gauchiste et ses laboratoires d’idées, avec une pensée soucieuse du politiquement et médiatiquement correct, comme on le voit à la lecture de certains scrupules: “Comme il se trouvent devant

un invité estampillé ‘communautaire’ et qu’ils craignent plus que tout de passer pour racistes, les journalistes étaient tout sourire, un peu condescendants, me laissaient parler plus longtemps qu’un autre n’aurait été autorisé à le faire” (Polet 2017: 77).

Or ce personnage vit un drame horrible place Saint-Lambert à Liège lors de l’attentat et la tuerie de décembre 2011 : en tentant de ceinturer l’assaillant, Nordine Amrani, Caroline est la cible d’une de ses grenades qui explose et lui ampute une jambe, un bras et un œil: “L’image fit le tour des médias, avec mon nom, et commença à le répandre. L’attentat avait commotionné le pays, ému l’Europe. Bientôt on s’enthousiasma d’apprendre que j’allais survivre. Que les médecins se disaient optimistes “ (*idem*: 67). Cette infirmité finit par lui conférer un statut d’icône activiste dans la lutte en faveur d’un monde meilleur et plus solidaire. Avec deux amis, Romuald Solis et Rémy Thiers aux surnoms amusants de militance: Romulus et Remus, elle fonde un mouvement politico-social baptisé TOUS (ou le sigle EO, de “ Every One “) qui donne son nom au roman.

Ce mouvement altermondialiste est censé traverser l’Europe et renverser le vieux monde politico-économique dépassé et en faillite, au profit d’une approche et d’une pratique actives, populaires et écologiques transnationales de la démocratie participative, de débats ouverts et en continu, à l’instar des ceux qui s’improvisent un peu partout dans certaines villes européennes dans la foulée de la régression sociale engendrée par la crise européenne des dettes souveraines:

Et c’était en supposant un réseau transfrontalier, bien entendu, s’étendant sur la France, l’Espagne et la Belgique. Rémy pensait qu’il importait peu que le réseau soit petit, au début : il fallait qu’il existe, pour croître. Et il fallait que le réseau soit européen, car les Indignés s’indignaient peut-être contre l’Union et la gestion européenne, mais ils s’indignaient consciemment ou non en tant que citoyens européens. Le mouvement était essentiellement transnational. (*idem*: 41)

Nous avons donc affaire à un roman à thèse (Suleiman 2018), confus, surchargé d’informations et au ton utopique, qui nous donne le sentiment qu’un autre monde est possible ou souhaité; une projection postmoderne du titre et du propos que Stéphanie Roza avait appliqués pour les Lumières, à savoir *Comment l’utopie est devenue un programme politique. Du roman à la Révolution* (2015). La voix du narrateur rejoint souvent la pensée politique de l’auteur belge, promoteur d’une citoyenneté active (Polet 2017: 77): “– Quel est le message de TOUS, si vous deviez le résumer en une phrase, en une

seconde? – Que la situation politique est insatisfaisante” (*idem*: 78).

De fait, et c'est là qu'entre l'articulation entre l'écriture fictionnelle, la militance politique et la projection utopique, TOUS part d'une prémisse sociopolitique: la conjonction présente du capitalisme est paradoxale et requiert une réaction démocratique et participative (*idem*: 127). Si le capital ne se montre pas “nationaliste” et circule sans contraintes, le sort du prolétariat, lui, n'a pas réussi à dépasser le cadre national pour revendiquer l'espace supranational (*idem*: 101), d'où l'urgence d'un mouvement populaire à partir des revendications de rue (*idem*: 85) qui s'organise véritablement dans un cadre supranational. Or, le seul empire consenti est l'Union européenne à réformer. Le temps serait donc à la “révolution”, certes, mais “(...) c'était la première fois qu'on ne faisait pas la révolution contre quelque chose, mais pour quelque chose” (*idem*: 134). Qui plus est une révolution qui, pour la première fois, ne soit pas violente (*idem*: 91).

L'argumentaire de rupture de TOUS, amplement relayé sur les réseaux sociaux, s'avère payant. Romuald devient président de la République française, mais n'habite plus l'Élysée. Il sera assassiné. Rémy (*alias* Remus), lui, dirige la Belgique, et en vient à organiser un référendum sur l'indépendance de la Flandre.

Grégoire Polet ne s'arrête pas en si bon chemin et convoque dans son roman plusieurs foyers d'instabilité géopolitique et géostratégique: la crise grecque, le conflit russo-ukrainien, la situation au Moyen-Orient, voire la fusion nucléaire. Dans tous les cas, ces questions majeures se répercutent toujours sur l'existence de citoyens particuliers. Ainsi, par exemple, un Polonais a perdu son fils à cause d'une décision d'un diplomate grec au sein d'une Europe intimement interconnectée, dans un “effet papillon” entraînant une véritable application de la théorie holistique du chaos. D'ailleurs, le titre du roman *Tous* n'est pas sans rappeler ce “tout” dont devrait se charger les Nations unies: “s'occuper du monde comme un tout” (*idem*: 201).

Mais en projetant une utopie européenne, il décrit aussi le (dys)fonctionnement des rouages de l'institution, à savoir comment faire d'une radicalité politique, dont la France entretient encore aujourd'hui la tradition comme on l'a vu avec le mouvement des Gilets Jaunes (Almeida 2018), un mouvement politique un tant soit peu structuré: “Et crac, l'essentiel était passé. Le reste était de la dentelle. Le mot ‘université’ apportait ce que le mot ‘indignés’ n'apportait pas. ‘Think tank’ élevait d'un cran ‘forum d'idées’. Le ‘milliers de membres’ finissait le travail” (Polet 2017: 78). Et toutes les idées sont bonnes à être lancées et essayées, dont le tirage au sort des gouvernants (*idem*: 96), un concept assez proche de celui mis en orbite par un autre auteur belge, David Van Reybrouck, dont

l'essai *Contre les élections* (2014) a suscité une certaine polémique dans un pays aussi difficilement gouvernable que le royaume de Belgique, en prônant avec passion le retour à la pratique antique du tirage au sort comme moyen possible de revigorer les démocraties contemporaines où les systèmes électoraux font montre d'épuisement.

De même, tous les rituels et accessoires actuels de la militance dans laquelle la gauche politique s'est engouffrée dans sa métamorphose du socioéconomique vers l'obsession identitaire et écologique s'y trouvent décrits: les mobs "Les bras levés: tel jour, telle heure précise, levez les bras une minute" (Polet 2017: 81), le

'vendredi plume', où chacun devait afficher quelque part sur lui une plume quelconque. C'était l'équivalent des *likes* sur une page Facebook, mais infiniment plus parlant parce qu'infiniment plus concret. C'était la force du réseau social virtuel transportée dans l'espace réel. La revivification de la place publique réelle par les plates-formes virtuelles. L'inverse de la fuite de la réalité. L'Internet dans toute sa force d'action, au rebours de l'échappatoire et de la fausse sociabilisation dont on l'accusait (*idem*: 81), ou encore le recours au crowdfunding, ce financement participatif (*idem*: 87).

Subtilement, la caractérisation de l'évolution du mouvement est aussi l'occasion pour ce Belge assumé de critiquer certains aspects de la vie politique de son pays – le centre névralgique de l'Europe politique – et d'en exposer certaines idiosyncrasies. Le narrateur est sans ambages: "Chez les Belges, qui ont moins cette seconde nature du débat, le développement de TOUS / EO sur le terrain se révélait dans ces extraordinaires flash-mobilisations (...)" (*idem*: 80). Marc Quaghebeur dénonçait déjà dans les années 1980 l'allergie ou l'inaptitude de l'intelligentsia, et du milieu littéraire belge en particulier, à la pensée critique. Selon lui, "ce pays a toujours eu peur de la théorisation" (A.A.V.V. 1980: 98), et il manque d'"essayistes de grand format" (*idem*: 99), capables de promouvoir la "discussion sociale". Il aura cette critique lapidaire sur le silence des intellectuels en Belgique: "En Belgique, la cléricisation a influencé même ceux qui la combattaient. Ce sont toujours des clercs qui interprètent les textes; rarement de vrais philosophes" (*ibidem*).

Un avis partagé par Pierre Mertens, pour qui la Belgique n'a pas "l'esprit spéculateur" (*idem*: 78). La problématique du rapport malaisé en Belgique entre conscience linguistique et conscience politique a fait l'objet à l'époque de plus d'une publication où les différentes contributions s'accordent sur le constat: "le non-engagement, sensu

stricto, est une caractéristique propre à la Belgique” découlant de l’artificialité de la nation belge, ce “labyrinthe d’absurdie” (Polet 2017: 123). Ce pays n’a pas “la mémoire citoyenne” (Andrianne 1984: 11) lui permettant de confronter dialectiquement son présent, ou d’envisager son avenir sur le mode conflictuel et passionné du débat sociétal, ce qui expliquerait l’aphasie et de l’apathie citoyennes des Belges en général et des écrivains belges en particulier. Le narrateur enfonce le clou: “Soudain, cette évidence était apparue. Décider quelque chose, le Belge ne l’avait jamais fait. Il n’avait jamais qu’élus des gens” (Polet 2017: 118).

Raison pour laquelle on y observe une transfusion à sens unique: la France est la patrie culturelle et politique (substitutive) des Belges francophones. La France est chez elle en Belgique, alors que l’inverse n’est pas avéré (Andrianne 1984: 11-24). Ce schème mental intériorisé est vite rappelé au début du mouvement. En Belgique, Romuald doit encaisser cette remarque: “(...) ce n’était pas parce qu’il était français que Romuald devait se sentir supérieur et se comporter comme en pays conquis” (Polet 2017: 33), alors que la mise en place sur le terrain de la dynamique politique éveille de vieilles rivalités, notamment “ces indécrottables complexes de supériorité et d’infériorité entre Français et Belges (...)” (*idem*: 34). Et, en effet, si le mouvement TOUS connaît sa première victoire électorale dans le royaume de Belgique (*idem*: 130), c’est toutefois en France que le relai du mouvement politique transeuropéen est assuré à partir de la nouvelle présidence de la République.

En outre, c’est bien la question et le cadre intra-belges qui sont sans cesse pointés sans indulgence par Grégoire Polet, avec un regard autocritique sans concession sur son pays: le climat maussade du pays (*idem*: 17), l’absence chronique de gouvernement, c’est-à-dire l’ingouvernabilité (*idem*: 40), le caractère transethnique de bien des familles belges comme celle de Remus, né à Louvain, mais francophone (*idem*: 53), les différends linguistiques infinis et insolubles (*idem*: 81).

Ceci dit, *Tous* entend être un récit utopique à thématique européenne évidente dès les premières lignes: “Le renouveau politique de l’Europe, ça y est, le mouvement est lancé” (*idem*: 13). Ceci dit, le contenu de ce roman ne peut être dissocié de l’opinion de l’auteur, notamment celle qu’il a exprimée dans certains forums. C’est le cas du débat “Faut-il démocratiser l’Europe?”, organisé par le Parlement européen en 2018. L’intervention de Grégoire Polet va dans le sens d’un approfondissement de la construction démocratique européenne. Mais une menace hante le roman qui en fait un manifeste fictionnel pour les nouvelles générations européennes : on sent bien la reviviscence des

nationalismes du début du XX siècle qui conduisirent au désastre que l'on sait (*idem*: 105). Thierry Detienne salue cette démarche:

L'auteur, qui se fonde sur une érudition politique impressionnante, rend avec brio l'enthousiasme qui enveloppe les mobilisations citoyennes contre la fatalité, la force incroyable des mots et des faits qui mobilisent, la soif profonde d'un monde meilleur, le danger toujours proche des populismes et de leurs mensonges (2017).

Alors faut-il en finir avec les nations ? Nos activistes sont au centre de ce débat dont ils ont entamé la mise en pratique transnationale, mais se confrontent à l'ankylose du projet européen:

Seulement, cette démocratie européenne ne peut se faire qu'au détriment des souverainetés nationales. C'était le but, à l'époque. Le modèle des souverainetés nationales blindées avait montré ses limites: deux guerres et la moitié du monde anéantie par la violence du choc. Du coup, le projet européen : monter une démocratie européenne supranationale, qui rendrait les démocraties nationales relatives les unes aux autres et qui empêcherait les guerres. (Polet 2017: 107)

Utopie, donc, mais surtout, avertissement. Affaire à suivre.

NOTE

¹ Le présent article s'insère dans la recherche menée dans le cadre du Projet de l'Institut de Littérature Comparée, financé par la Fondation pour la Science et la Technologie (UIDB/00500/2020)

Références bibliographiques

- A.A.V.V. (1980), *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, Bruxelles, A M L / Éd. Universitaires de Bruxelles.
- Almeida, José Domingues de (2018), “Échos transnationaux de la culture politique issue des discours radicaux en français”, in A. P. Coutinho, F. Outeirinho e J. Almeida (Éds.), *lasemaine.fr* 2017: 23–34.
- Andrianne, René (1984), “Conscience linguistique et conscience politique”, *Écriture française et identifications culturelles en Belgique*, Louvain la-Neuve, CIACO: 11–24.
- Detienne, Thierry (2017), “Juste des jours meilleurs”, *Le Carnet et les Instants*, <https://le-carnet-et-les-instants.net/2017/02/22/polet-tous/#more-12919> (disponible le 13/12/2020).
- Hessel, Stéphane (2011 [2010]), *Indignez-vous !*, Montpellier, Indigènes.
- Le Bris, Michel/ Rouaud, Jean (2007), *Pour une littérature-monde en français*, Paris, Gallimard.
- Piketty, Thomas (2004), *L'Économie des inégalités*, coll. “Repères”, Paris, La Découverte.
- (2019), in Th. Piketty et alii (Éds.), *Changer l'Europe, c'est possible!*, Paris, Seuil.
- Polet, Grégoire (2005), *Madrid ne dort pas*, Paris, Gallimard.
- (2007), “L’atlas du monde”, in M. Le Bris & J. Rouaud (Éds.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard: 125–134.
- (2015), *Barcelona!*, Paris, Gallimard.
- (2017), *Tous*, Paris, Gallimard.
- Roza, Stéphanie (2015), *Comment l'utopie est devenue un programme politique. Du roman à la Révolution*, Paris, Classiques Garnier.
- Suleiman, Susan Rubin (2018), *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Classiques Garnier.
- Van Reybrouck, David (2014), *Contre les élections*, Arles, Actes Sud, coll. “Babel/essai”, n° 1231.

L'Europe et "l'échec de la culture". Réflexions à partir de Romain Gary et Patrik Ouredník¹

Maria de Fátima Outeirinho
Université de Porto - ILC

À la suite d'une suggestion de quelques chefs d'État européens, en 2008, la Commission Européenne lance la plateforme numérique *Europeana*, bibliothèque virtuelle qui vise accueillir et rendre accessible tout un héritage culturel européen. Il s'agit de réunir, numériser et mettre à disposition des documents bien divers tels que des livres, des vidéos ou des photographies. La mission consiste à: "[transformer] le monde par la culture! Nous voulons construire sur le riche héritage culturel européen et donner aux gens la possibilité de le réutiliser facilement, pour leur travail, pour leur apprentissage personnel ou tout simplement pour s'amuser".² Le socle en est, d'une part, une valorisation d'une représentation patrimoniale de la culture et, d'autre part, le besoin de promotion et de redécouverte de l'Europe en tant qu'espace producteur et de référence pour ce qui est de la culture. Ainsi se trouve-t-il que cette initiative se fait aussi l'écho d'un sentiment généralisé de crise et, à continuation, de volonté de renouvellement que bien des écrivains et penseurs³ ont abordé dans leurs écritures dans la contemporanéité. Rappelons, par exemple, pour ce qui est de la crise, le numéro thématique, de 1976, sur la notion de crise de la revue *Communications*, intégrant l'article connu d'Edgar Morin "Pour une crisologie" ou le texte de Paul Ricoeur, "La crise, un phénomène spécifiquement moderne?" (1988). Ici, nous nous attarderons qu'à deux manifestations surgies en espace créatif français, mais appartenant à deux auteurs à parcours identitaire pluriel.

En 2001, le Tchèque Patrik Ouredník⁴ publie *Europeana*, un ouvrage au sous-titre

Une brève histoire du XXe siècle. Il y est question de fragilités d'un héritage culturel européen et occidental, et d'un supposé progrès culturel, en passant en revue tout une série d'événements et dynamiques du siècle dernier. Dans un registre en apparence simple, pourtant d'une simplicité excessive, à la limite d'un registre enfantin frôlant l'ironie, le portrait en rétrospective tracé nous met face à un versant agonique de l'Europe. Bien avant, en 1972, Romain Gary⁵ dans *Europa* fait preuve d'un scepticisme de signe identique:

En effet, s'il veut dire vraiment quelque chose, le mot 'culture' signifie – ou devrait signifier – un mode de comportement individuel et collectif, une force éthique agissante, à même de pénétrer l'ensemble des rapports humains et des manières de voir. Or l'histoire de l'Europe prouve que rien de ce genre ne s'est jamais produit, ni n'est susceptible de se produire dans un avenir prévisible. (Gary 2002: 10)⁶

Ce sera donc face à et autour de ces enjeux, et aussi à partir de Gary et d'Ouredník que nous nous pencherons sur les représentations de l'Europe et de différents groupes d'Européens pour penser un éventuel échec d'une action culturelle dont la littérature se ferait l'écho.

L'Europe chez Romain Gary

Pour ce qui est de Romain Gary, cette question de l'Europe, on la repère déjà dans son premier roman *Éducation européenne*, publié en 1945, mais remanié par la suite.⁷ Récit qui donne à voir la résistance polonaise faces aux nazis, il est aussi occasion de plaider pour des valeurs chéries en espace européen et mises en cause lors de la Seconde Guerre mondiale.⁸ Tel que le souligne Peter Tame, pour Gary "la fonction principale de l'Europe réside dans un principe moral et civilisateur"⁹ et *Éducation européenne* approche déjà cet enjeu. Non par hasard, dans un processus de mise en abyme, le livre écrit par le personnage Dobranski, étudiant qui intègre un groupe de partisans, lui aussi s'intitule *Éducation européenne*. Pour Dobranski,

La vérité, c'est qu'il y a des moments dans l'histoire, des moments comme celui que nous vivons, où tout ce qui empêche l'homme de désespérer, tout ce qui lui permet de croire et de continuer à vivre, a besoin d'une cachette, d'un refuge. Ce refuge, parfois c'est seulement une chanson, un poème, une musique, un livre. [Et dit-il] Je voudrais que mon livre soit un de ces refuges, qu'en l'ouvrant, après la guerre, quand tout sera fini, les

hommes retrouvent leur bien intact, qu'ils sachent qu'on a pu nous forcer à vivre comme des bêtes, mais qu'on n'a pas pu nous forcer à désespérer. Il n'y a pas d'art désespéré – le désespoir, c'est seulement un manque de talent. (Gary 2018: 76-77)

En revanche, pour son camarade, le partisan Tadek Chmura, l'éducation européenne "(...) ce sont les bombes, les massacres, les otages fusillés, les hommes obligés de vivre dans les trous, comme des bêtes..." (*idem*: 76).

En effet, ce premier ouvrage de Gary est déjà le signe d'un espace culturel européen paradoxal, à forces contraires, l'expérience de guerre donnant à voir des attentats à des principes phare pour l'humanité, des menaces à un héritage de référence. Et Tadek Chuma affirmera en plus :

L'Europe a toujours eu les meilleures et les plus belles Universités du monde. C'est là que sont nées nos plus belles idées, celles qui ont inspiré nos plus grandes œuvres: les notions de liberté, de dignité humaine, de fraternité. Les Universités européennes ont été le berceau de la civilisation. Mais il y a aussi une autre éducation européenne, celle que nous recevons en ce moment: les pelotons d'exécution, l'esclavage, la torture, le viol – la destruction de tout ce qui rend la vie belle. (*idem*: 89)

En sillonnant un parcours humaniste de l'Europe, pour Olivier Weber (2019), *Éducation européenne* de Gary est un "Formidable plaidoyer pour une Europe unie" et *Europa*, ouvrage publié trois décennies après, réitère un "roman pro-européen", "Un roman visionnaire, là encore, subtil et désespéré, qui a pour mérite de penser l'Europe comme géographie du refus de la guerre et de la barbarie". Le protagoniste Danthès, ambassadeur en poste à Rome, témoigne de sa passion pour l'Europe, ancré sur la valorisation nostalgique d'une mémoire patrimoniale que l'on souhaiterait encore agissante:

Au cours de ses insomnies, il arrivait à Danthès d'errer, un flambeau anachronique à la main, de salon en salon et de siècle en siècle, parmi les fantômes de ces seigneurs tout puissants qui croyaient faire l'Histoire, mais dont les seules œuvres qui demeurent sont celles qu'ils commandaient à quelques manieurs de pinceau, de burin et de pierre. Salle dite "du trône", salle des empereurs, salle des philosophes, "salon blanc", qui avait été la chambre de la reine Christine de Suède, grande galerie aux murs nus, galerie des Carrache, Bacchus et Ulysse parmi les stucs déjà touchés de baroque... Parfois l'ambassadeur levait

son flambeau vers des fresques du plafond où Carrache avait représenté l'enlèvement et le viol d'Europe... (Gary 2002: 138)

Publié en 1972, à une époque où une idée d'Europe unie, pour des raisons économiques et de pacification, faisait déjà son chemin, le texte lucide de Romain Gary prend acte de la diversité de perspectives, de visions du monde que l'Europe intègre, l'unité surgissant à peine quand il s'agit de penser le binôme Europe-Amérique ou Europe-Orient:

— Dis, p'pa, qu'est qu'c'est, l'Europe? — En Angleterre, cela voulait dire: savoir mourir pour ses attitudes. En France: tenir toujours prête une excuse hautement humanitaire. En Allemagne, cela n'a jamais signifié rien d'autre que l'Allemagne. L'Europe, oui... Un certain théâtre de l'esprit, purement gesticulatoire, où le public savait qu'il était joué, mais se délectait néanmoins du spectacle, où la France avait oublié son rôle, mais découvrait un souffleur génial: de Gaulle... Ce que l'Europe avait de plus caractéristique, ce en quoi elle se différençait le plus nettement de l'Amérique et de l'Orient — bien qu'elle ignorât, ou fît semblant d'ignorer cette vérité scandaleuse, jamais avouée, mais dont est née toute la culture occidentale — c'est que, depuis le Moyen Âge, la priorité était donnée secrètement à la beauté. La justice était belle, les idées étaient belles, le sacrifice, l'héroïsme, la conscience, tout cela était beau... Liberté, égalité, fraternité: l'exaltation dans la recherche de la perfection, du chef-d'œuvre vécu... Naturellement, ce n'était qu'une récitation: il suffisait de bien dire. La mise en pratique exigeait trop de générosité. L'idéalisme européen a été d'abord et par-dessus tout une esthétique. La Renaissance avait placé la beauté au sommet et c'est ainsi que l'Europe faillit apparaître... (*idem*: 86-87)

La note pour l'édition américaine d'*Europa* est assez claire pour ce qui est des indicateurs qui témoignent d'un échec de la culture — les holocaustes de la Première et de la Seconde Guerre mondiale, l'Allemagne hitlérienne, la France de Vichy, les purges stalinienne ou l'indifférence à l'égard des droits de l'homme — et dont la fiction peut constituer un objet d'attention. De fait, une représentation de l'Europe en tant qu'espace producteur de culture et une Europe à double face, on les retrouve par le biais de personnages — et c'est Gary lui-même qui le signale —, avec Jean Danthès homme d'une immense culture, la double face étant identifiée par l'ambassadeur chez Malwina von Leyden, sorcière et putain, et chez Erika qui est belle et pure, dans les mots de Gary (*idem*: 11).

L'Europe de Patrik Ouredník

Qu'en est-il de l'Europe chez Patrik Ourednik dans *Europeana. Une histoire brève du XXe siècle*?¹⁰

Ne s'agissant pas d'un roman, nous avons affaire à un ouvrage difficilement classable,¹¹ souvent inscrit sous l'étiquette de non-fiction ou *creative nonfiction*, si l'on adopte la terminologie anglophone, à notre avis préférable, le cas échéant, à non-fiction romancée, classement qui peut être équivoque. La difficulté de définition, mais aussi de caractérisation univoque de cet objet peut être illustrée par le compte-rendu critique du site *Complete review*. Sur *Europeana* on affirme qu'il s'agit d'un "very odd work", "an awkward mix of fiction and non-fiction". Et, en outre, on ajoute à ces considérations le suivant:

Arguably, it is not even fiction: in its presentation of (and reliance on) facts, events, and competing ideas it consists entirely of non-fiction. Yet it is undeniably a work of the imagination, and in the way he presents the material Oufedník challenges the reader in a way that a straightforward history-text does not.¹²

En effet, l'ouvrage présente au lecteur des récits qui accueillent différentes perspectives, et donc différentes voix, une version d'un bout d'histoire et son contradictoire. En misant sur une apparente simplicité d'approche de l'Histoire et des faits historiques – qui ont trait à l'Europe mais aussi à un espace mondialisé – et, ceci étant accompagné d'apostilles disposées en marge du texte, facilitant la consultation de l'œuvre, ressource donc aux contours scolaires et didactiques, il s'agit finalement de toucher des questions majeures qui se sont posées tout au long du XXe siècle, qui se posent toujours, les bonnes solutions n'ayant pas été trouvées. Rappelons comme exemples, le souhait ressenti dans la première moitié du XXe siècle d'un Homme Nouveau, le souhait d'un monde plus humain, la décadence de l'Europe, avant et après la Seconde Guerre Mondiale, la considération d'être face à un Vieux Monde pourri, les questions mémorielles, les crimes contre l'Humanité, les problèmes de discrimination dans l'espace social, la santé mentale, l'identité européenne, l'avènement du numérique, entre autres.

Dans de longs paragraphes,¹³ jouant sur des formes brèves, *Europeana* surgit comme agglutination en liste d'événements situés tout au long du XXe siècle, liste-énumération qui nous laisse essoufflés vu aussi le manque de ponctuation permettant des pauses de respiration. Assemblage de formes brèves relevant de différents domaines et différents degrés de pertinence, maintenant en coprésence et ancrés sur des processus

de parataxe – il est question, par exemple, de Seconde Guerre mondiale, de chewing-gum, de droits des femmes, d'invention du papier-toilette avec des lignes de perforation, d'holocauste ou de couches jetables –, Patrik Ouredník construit ainsi un récit pluriel, et dans les termes de Florence Pellegrini, "comme autant de boîtes entomologiques, où collectionner perles discursives et stéréotypes culturels" (2019); le stéréotype, le lieu commun en circulation, étant outil et signe d'une voix collective.

Et les Espagnols dansaient le flamenco et les Tziganes lançaient des regards noirs et les Russes étaient arrogants et les Suédois pragmatiques et les Juifs rusés et les Français insouciantes et les Anglais prétentieux et les Portugais attardés. Mais l'essor de la société de consommation et des moyens de communication a peu à peu uniformisé la vie des gens en Europe et certains sociologues et historiens ont estimé qu'on ne pouvait plus penser en termes de nationalités et ils disaient que le trait saillant de la société occidentale développée était le cosmopolitisme et que les Allemands ou les Roumains ou les Suédois etc. n'existaient pas et que ce n'étaient que des auto-projections de préjugés et de stéréotypes sociaux (Ouredník 2004: 149)

Souvent désigné "maître en subversion",¹⁴ Patrik Ouredník articule des récits oralisants, parfois infantilisés, à succession météorique de phrases courtes, contenant des faits historiques, synthèses de brefs récits plus ou moins stéréotypés en circulation. Le stéréotype en fait, forme particulière de construction culturelle à contours essentialistes, recèle, tel que Florence Pellegrini le souligne, "un contenu résiduel, opératoire sur le plan social en tant que signe de reconnaissance et modèle identificatoire" (2019). De fait, il s'avère, dans *Europeana*, une pièce-clé dans cette approche de l'Europe. Et à Ouredník d'affirmer:

Les stéréotypes – mes chers stéréotypes – sont, eux, interchangeable – tout en laissant apparaître, de par même leur simplification insupportable, une autre vérité, une autre expérience, un autre destin.

En d'autres mots, si on veut dénoncer les préjugés, les clichés, les lieux communs, il faut se placer au cœur de ces lieux communs, au cœur des discours ambiants, au cœur des idioties de toute sorte. C'est du moins ce que je crois et ce que j'ai essayé de faire (...). (Ouredník 2009)

Le travail sur le stéréotype, en articulation avec les démarches et choix constructifs

ci-dessus identifiés, ne pourra que déclencher chez le lecteur des possibilités de questionnement de représentations sur l'Europe et /ou sur les Européens surtout en ce qui concerne leur adéquation dans le présent, leur validité en tant que clés qui permettraient de considérer intramuros ou extramuros une mémoire patrimoniale, le rôle de l'Europe, des images éventuellement éclatées.

Au-delà d'un besoin de réflexion sur l'espace culturel européen, au fur et à mesure qu'il progresse dans son expérience de lecture, celui qui lit se rend compte d'une impossibilité de convergence discursive face à la diversité de lieux à partir desquels on parle et que l'adoption de l'épanaphore renforce:

Et certains disaient que la fin du monde était pour bientôt tandis que d'autres disaient qu'elle était pour plus tard. Et les anthropologues disaient que l'idée de fin du monde était importante pour les individus et la collectivité parce qu'elle permettait d'évacuer la peur et l'agressivité et d'accepter sa propre mort. Et les psychologues disaient qu'il importait que l'individu décharge son agressivité et que le mieux était de pratiquer la compétition sportive parce qu'elle permettait de décharger son agressivité et faisait beaucoup moins de morts que la guerre. (*idem*: 28)

En identifiant les sujets des discours ici rapportés, toujours une troisième personne, Ourednik fait donc émerger un récit polyphonique, témoin qu'il est de la diversité de voix européennes ou euroasiatiques:

Et les linguistes comparaient les langues et se demandaient qui avait la langue la plus évoluée et qui était le plus avancé dans le processus de civilisation. Généralement on estimait que c'étaient les Français parce qu'ils employaient des imparfaits du subjonctif et des conditionnels passé et souriaient suavement aux femmes et les femmes dansaient le cancan et les peintres inventaient des impressions et des choses raffinées et modernes se passaient en France. Mais les Allemands disaient qu'une véritable civilisation doit être simple et proche du peuple et qu'eux ils avaient inventé le romantisme et les poètes allemands composaient des vers d'amour et la brume montait dans les vallées. Les Allemands disaient que l'incarnation de la civilisation européenne leur incombait parce qu'ils savaient mener la guerre et faire du commerce mais aussi s'adonner à la franche camaraderie et que les Français étaient arrogants et les Anglais présomptueux et que les Slaves n'avaient même pas de langue digne de ce nom et que la langue est l'âme de la na-

tion mais les Slaves disaient qu'en réalité ils avaient la plus ancienne langue de toutes et que c'était facile à prouver. (...) Et les Russes disaient que l'Europe allait à sa perte et que les catholiques et les protestants l'avaient complètement corrompue et ils proposaient de chasser les Turcs de Constantinople et de rattacher l'Europe à la Russie afin de sauvegarder la foi. (Ouredník 2004)

Cet éparpillement considérable de voix, de points de vue, souvent approchés par le biais du cliché et de l'ironie, voire quelquefois du sarcasme – et qui traverse cette brève histoire du XXe siècle – ne peut que justifier, d'une part, le choix du titre, *Europeana*, intégrant le suffixe *-ana* lequel renvoie à une collection d'éléments appartenant à un espace donné et, d'autre part, ne peut que souligner l'aporie vécue dans ce même espace et qui a trait à la difficulté, voire impossibilité, d'une voix et action communes au service du vivre ensemble et du bien de l'humanité.

Retour sur l'histoire du XXe siècle, écriture d'une *Europe* plus ou moins agonique et rompue, signe finalement d'un besoin ressenti de ré-invention de l'Europe, les textes *Europa* de Romain Gary et *Europeana* de Patrick Ouredník interrogent ou déclenchent des interrogations chez le lecteur sur un héritage culturel conditionnant des comportements contemporains, des interrogations sur les possibilités de dialogue dans un espace où une culture partiellement partagée et une Histoire commune coexistent avec une pluralité et diversité de perspectives, dénonçant des fragilités, voire des échecs, qui auraient dû être dépassés. Plutôt que des propositions de nouveaux modèles salvifiques pour l'Europe, il s'agit de faire le diagnostic sur l'espace culturel européen et son impact; il s'agit de faire réfléchir, en menant, peut-être, à une action transformatrice, la démarche poétique et le texte créé étant donc investis de possibilités d'intervention, même si après-coup, par la médiation du lecteur.

NOTES

¹ Le présent article s'insère dans la recherche menée dans le cadre du Programme Stratégique de l'Instituto de Literatura Comparada financé par la Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

² <https://www.europeana.eu/portal/fr/about.html>.

³ Même si au service d'une étude ancrée sur Raymond Aron, le travail de Olivier De Lapparent, *La crise de la civilisation selon Raymond Aron à travers l'exemple européen* (2016) offre des visions d'ensemble et des réflexions non négligeables sur des déclinaisons de la notion de crise, notamment au XXe siècle en Europe.

⁴ Écrivain tchèque exilé en France dès 1984 et traducteur (du français au tchèque et du tchèque au français), né en 1957, Patrik Ourednik est l'auteur d'ouvrages à diversité générique non négligeable. Sur le site qui lui est consacré, on peut lire: "Toute l'œuvre de Patrik Ourednik – dictionnaires 'non conventionnels', essais, romans, poésies, pastiches – est marquée par l'intérêt pour les idées reçues, les préjugés et les stéréotypes, examinés à travers le langage, l'expression, pour lui, de 'la vérité d'une époque'." (<http://www.nllg.eu/spip.php?rubrique11>).

⁵ Né en 1914, et d'origine russe, ayant vécu en Pologne et arrivé en France en 1928, au parcours de vie qui se caractérise par le déplacement, voire reconstruction identitaire, Romain Gary est le seul écrivain à avoir obtenu deux prix Goncourt avec *Les Racines du ciel* (1956) et, sous le pseudonyme d'Emile Ajar, avec *La Vie devant soi* (1975). Durant la Seconde Guerre mondiale il a participé à la Résistance et à la fin de la guerre il embrasse une carrière diplomatique.

⁶ Dans "Note pour l'édition américaine d'*Europa*" (Gary 2002).

⁷ À la base des références dans cet article se trouve l'édition de 1956.

⁸ De façon pertinent, Francesca Lorandini rappelle le parti pris critique dont se réclame toute l'œuvre de Romain Gary, à la fois d'ordre esthétique et éthique (2011 :27).

⁹ <https://www.andremalraux.com/?p=6318>.

¹⁰ En 2019, et avec un soutien, entre autres, d'Europe Creative – Programme media de l'U.E, sort le film d'Arnaud de Mezamat, *Espère de même pour toi*, d'après l'ouvrage de Patrik Ourednik.

¹¹ L'auteur lui-même se pose la question, lors d'un entretien mené par Céline Bourhis et au sujet de la réception, à venir, aux États-Unis: "Will the book be classified as an essay, narrative, or fiction? Taught in which department: 'history', 'philosophy', 'cultural anthropology'? 'Disciplinary psychoanalysis'? 'Retroactive science-fiction'?"

¹² [Europeana by Patrick Ourednik], *Complete Review*. A Literary Saloon & Site of Review, <http://www.complete-review.com/reviews/ceska/ouredp.htm>.

¹³ Cf. "les récits de Patrik Ourednik sont tous marqués par la fascination des listes et la manie de l'accumulation qui se fixe singulièrement sur les discours rapportés rendus en lieux communs." (Pellegrini 2019).

¹⁴ L'écrivain pragoise Patrik Ourednik, né en 1957, qui réside en France depuis 1984, est un maître en subversion. in https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/01/12/un-maitre-en-subversion_1628607_3260.html. Le rabat de la version portugaise d'Europeana (2017) reproduit la même appréciation.

¹⁵ En mai 2009, la Représentation en France de la Commission européenne a inauguré un cycle trimestriel de soirées littéraires consacrées à l'œuvre de vingt-sept écrivains européens contemporains. Le premier invité a été Patrik Ourednik pour la littérature tchèque (<http://nllg.eu/spip.php?article605>).

Bibliografia

- De Lapparent, Olivier (2016), *La crise de la civilisation selon Raymond Aron à travers l'exemple européen*. Université Panthéon-Sorbonne, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01646106/document>.
- Europeana, <https://www.europeana.eu/portal/fr/about.html>.
- Gary, Romain (2002), "Europa", *Europa*. Paris, Gallimard.
- (2018), *Éducation européenne*. Paris, Gallimard.

- (2002), "Note pour l'édition américaine d'Europa", *Europa*. Paris, Gallimard.
[Le site de Patrik Ouredník], <http://www.nllg.eu/spip.php?rubrique11>.
[Interview with Patrik Ouredník by Céline Bourhis], <https://www.dalkeyarchive.com/interview-with-patrik-ourednik/>.
- Lorandini, F. (2011), "On est toujours piégé dans un je". *Le choix autobiographique de Gary-Ajar*. Tangence, (97), 25–44, <https://id.erudit.org/iderudit/1009127ar>.
- Mezamat, Aranud de (2019), *Espère de même pour toi*, France, 94 min, France, <http://nllg.eu/spip.php?article928>
- Morin, Edgar (1976), "Pour une crisologie", *Communications*, 25: 149–163.
- Ouredník, Patrik (2004), *Europeana. Une brève histoire du XIXe siècle*. Trad. Marianne Canavaggio, Paris, Alia.
- Ouredník, Patrik (2009), "La vérité d'une époque", <http://nllg.eu/spip.php?article605>.
- (2017), *Europeana*, trad. de Lumir Nahodil, Lisboa, Antígona.
- Pellegrini, Florence (2019), "Taxidermie du savoir: figement linguistique et clichés de Flaubert à Ouredník", in Blaise, Marie et Triaire Sylvie, *Vanités, composition de la fin*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée: 195–210, <https://books.openedition.org/pulm/1920?lang=fr>.
- Ricoeur, Paul (1988), "La crise, un phénomène spécifiquement moderne?", *Revue de théologie et de philosophie*, 120: 1–19.
- Tame, Peter, "La Nouvelle Europe de Romain Gary: Education européenne", <https://www.andremalraux.com/?p=6318>.
- Weber, Olivier (2019), "Gary ou l'Europe devant soi", *Le 1*, 15 mai.
- .

A questão da Europa na literatura judaico-alemã da pós-memória.

O caso de *Chronik meiner Strasse* de Barbara Honigmann e de *Ohnehin* de Doron Rabinovici¹

Teresa Martins de Oliveira
Universidade do Porto - ILC

Há críticos que consideram não precisar do conceito e do fascínio posmoderno pelo “transnacional” para caracterizar a literatura judaica, uma vez que ela sempre assim se posicionou e considerou. Também a propósito da mais jovem literatura judaica de expressão alemã essa questão se reacende frequentemente.²

Trata-se de uma literatura escrita desde os anos 80 por judeus nascidos depois da Shoah, oriundos quer de países do leste quer de Israel, e cujos textos representam uma nova inflexão principalmente temática e prospetiva. Dela fazem parte, entre outros, nomes como Esther Dischereit, Rafael Seligmann e Maxim Biller na Alemanha, Doron Rabinovici ou Robert Schindel na Áustria, Daniel Ganzfried na Suíça ou Barbara Honigmann em França. Desde a queda do bloco soviético, esse grupo tem vindo a ser engrossado por escritores de origem russa, como Vladimir Vertlib ou Wladimir Kaminer, e nos

últimos anos, por autores mais jovens, como Lena Gorelik e Olga Grjasnowa. Também duas das autoras agraciadas nos últimos dez anos com o prestigiado prémio Ingeborg Bachmann (Olga Martynowa e Katja Petrowskaja) pertencem ao grupo dos judeus russos emigrados (Brenner 2013).

É certo que o pouco distanciamento temporal que nos separa da primeira publicação dos textos destes escritores dificulta afirmações generalizantes sobre o seu conjunto, desde logo porque eles se distinguem também por uma grande heterogeneidade. Assim, as interpretações de carácter global cedem frequentemente lugar a uma análise crítica individualizada, como será também o caso deste meu trabalho. Todavia, a crítica avança como característica comum a busca por um alargamento temático em que a memória da Shoah, sem perder importância, perde, contudo, a centralidade (Bodemann *apud* Hessing 2016: 245). Os textos surgem ancorados nas experiências políticas da dissolução do bloco soviético e da reunificação da Alemanha e da Europa, saldando-se, assim, numa mudança de paradigma. Sustentando que a concentração em Auschwitz como o único “outro” em relação aos valores da Humanidade (Ortner 2018: 83) impede a afirmação das suas próprias vivências, estes escritores esforçam-se por inscrever na história a equivalência entre os crimes do nazismo e do estalinismo. Acresce ainda que a Europa deixa de ser para estes autores judeus de segunda, terceira e quarta gerações apenas “um lugar de memória”, para ser analisada nas suas coordenadas sociais e políticas contemporâneas, marcadas por questões como os emigrantes de segunda geração e as migrações.

Comum a todos me parece ainda – pela origem e experiências biográficas dos criadores, que se plasmam em textos de inspiração frequentemente autobiográfica, como é comum na tradição judaica (Hessing 2016: 255) – o facto de eles orientarem para Leste o seu eixo de ancoragem geográfica e referencial. Lembre-se, a este propósito e numa dimensão simbólica, o polissémico título do último romance de Robert Menasse, de incontestada centralidade na literatura ficcional sobre a Europa, em que “A Capital” refere simultaneamente Bruxelas, enquanto capital europeia, e a proposta apenas aparentemente *nonsense* da sua transferência para Auschwitz.³ Este movimento da Europa “para leste” na literatura pós – Queda do Muro de Berlim vem contrariar o movimento inverso que, pelo menos desde o período da *Aufklärung*, orientara para ocidente os judeus em demanda de uma cultura alemã ou francesa que viam como garante de integração social e como porta de entrada na cultura europeia (Bodenheimer/Battegay 2016: 271).

Partirei da distinção de Andreas Kilcher entre aquilo a que chama “duas formas de extraterritorialização”, que segundo ele caracteriza os membros da jovem literatura judaico-alemã”. Kilcher distingue entre os autores que, escrevendo no espaço de língua alemã e vivendo uma extraterritorialização interior, se concentram nas “dificuldades e desarmonias decorrentes da ‘simbiose negativa’”⁴ o que, segundo ele, se plasma no afastamento em relação à literatura alemã e a uma estética tradicional,⁵ e aqueles que escrevem a partir de fora do espaço alemão. A deslocação geográfica parece permitir a estes uma ancoragem existencial (cultural e religiosa) menos problemática, que se repercute ao nível das opções estéticas, numa maior aproximação à literatura e à cultura alemãs (Kilcher 2002: 131-146).

De facto, Rabinovici, historiador de formação, habita Viena desde 1964, quando aos três anos para aí se mudou com os pais, vindos de Tel-Avive. Reparte o seu trabalho entre as atividades de escritor, dramaturgo, ensaísta, e uma atividade política interventiva, denunciando não apenas o antissemitismo como também o racismo e o populismo.

É diferente a situação de Honigmann: filha de judeus comunistas pertencentes à elite política e cultural da RDA, foi já com mais de 30 anos, com uma carreira profissional de escritora e dramaturga e uma atitude crítica face à opção política dos pais, que se converteu ao judaísmo. Seguiu-se a decisão que no seu primeiro livro autobiográfico (*Roman von einem Kind* (1986) [Romance de uma criança]) descreve como um triplo salto mortal sem rede: do Leste para o Ocidente, da Alemanha para França, e da assimilação para o meio do judaísmo da Tora. Em 1984 muda-se de Berlim Leste para Estrasburgo, para aí integrar uma comunidade judaica (Brenner 2013). A sua escrita, com forte pendor autobiográfico, explora a história da sua família, liada à história do antissemitismo nazi e da Alemanha sob domínio soviético. Os dois romances que irei tratar espelham, assim, cada um a seu modo, as respetivas vivências autobiográficas dos seus autores.

O romance de Doron Rabinovici tem o estranho título *Ohnehin*, que em português significa “mesmo assim”, “em todo o caso” [a versão inglesa é *Anyway*], e que, se decompuermos a palavra (ohne=sem + hin = para onde) remete para ausência de direção/orientação ou de lugar.⁶ Embora publicado em 2005, o enredo do romance decorre no ano de 1985, ano de acrescido valor simbólico e instabilidade política e ideológica para a Áustria.⁷ A ação desenrola-se à volta de dois eixos temáticos, funcionando o mercado Naschmarkt como lugar de interceção entre os dois e ainda como epicentro da linha de ação à volta dos migrantes e emigrantes. A outra linha, focada no passado nazi e em po-

tenciais reações contemporâneas, fixa-se num pequeno prédio das imediações.

Lembre-se, desde já, que o icônico e secular Naschmarkt, que o próprio autor apresenta como uma “ilha no centro da metrópole” (DR 18), é descrito longamente no eclético colorido das suas mercadorias, vendedores e clientes e, ao mesmo tempo que traça uma ligação com o passado multinacional do Império Austro-Húngaro, representa, no dizer de Beilein, a “Áustria mais cosmopolita e poliglota da literatura contemporânea” (Beilein 2008: 95).

As referências remetem para um mundo exótico, de origem predominantemente oriental: “Passou por barracas de sushi japonesas, por delis chineses, por um restaurante marroquino, um indiano, um persa, um turco, por um expresso e uma pizzeria italianos” (DR: 17). Para o Naschmarkt convergem o protagonista Stefan Sandtner e o seu multirracial e multicultural grupo de amigos e conhecidos, oriundos das sete partidas do mundo (da Rússia, de Israel, do Congo, do Kosowo, da Sérvia e do Brasil (DR: 20-22)), bem como o velho judeu Paul Guttmann, putativo alter-ego do autor. Embora local de confluência, de encontro momentâneos e de aparente acolhimento de múltiplas existências migrantes e exílicas, o Naschmarkt vem a revelar-se um não-lugar tal como o descreve Marc Augé, em que o excesso de informação, tempo e lugar impede uma fixação definitiva e uma vivência plena.⁸ A história de todas as vidas que nele se cruzam revela a fragilidade identitária dos seus protagonistas (Simões 2010: 28-29), bem como a sua inquietação e desabrigo. Acresce ainda que a agitação, a multiplicidade, o caráter superficial e fugaz dos encontros parecem contaminar a própria escrita: as figuras e os seus destinos fortemente condensados e tipificados oferecem-se ao leitor como um cardápio de figuras ilustrativas de situações que ele reconhece de outros tantos discursos ideológico-culturais e políticos, perdendo-se, assim, algum do seu possível impacto. As figuras que povoam o Naschmarkt encarnam os problemas dos imigrantes da primeira e da segunda gerações (dificuldades de integração e discriminações de todos os tipos no país de chegada; relação idealizada ou conturbada com o país de origem; dificuldades de construção identitária). Encarnam também as dificuldades dos migrantes (legalização; ausência de solidariedade por parte das pessoas e do estado; a percepção errada sobre os riscos reais que correm). E como vivência transversal a todos, a desconfiança e o racismo crescentes. Encarnam também figuras de judeus chegados depois da Queda do Muro de Berlim: a sua posição “especial”, paralelismos e diferenças em relação aos “outros” imigrantes, e o antissemismo.

Em oposição a esta linha de ação ancorada no Naschmarkt desenvolve-se uma outra, à volta de três figuras que, podendo embora identificar-se como tipos, detêm um recorte mais modelizado. Tema central são a memória e o esquecimento e a culpa, o passado e o presente. Esta linha encerra, compreensivelmente, o ponto de partida da história: O jovem neurologista Stefan Sandtner, que trabalha num projeto sobre os distúrbios patológicos da memória, recebe o telefonema de um antigo vizinho, o judeu Paul Guttmann, a pedir-lhe que venha observar um outro vizinho, médico, que foi acometido por um estranho mal que o torna incapaz de reconhecer o mundo circundante e se imagina a viver no ano de 1947 (DR 11-12). No seu alheamento, o velho médico revela o segredo tão cuidadosamente guardado de que integrara as tropas SS. Se o Naschmarkt representa a Viena multicultural, o pequeno prédio de Guttmann pode ser visto como representação de uma Viena “nacional”. Integram-na o jovem médico Stefan Sandtner e o seu pai, um juiz austero e sério, de quem o filho terá herdado a verticalidade; o velho médico nazi e os seus filhos (o filho, que teme que o passado do pai lhe estrague a carreira e a filha, que submete o pai a um interrogatório impiedoso, procurando obrigá-lo a assumir a sua culpa). Nesta Áustria nacional o romance inscreve ainda, programaticamente, o velho judeu Guttmann, sobrevivente da Shoah, que partilha com o jovem neurologista o papel de figura orientadora no romance.

Guttmann, originário da Bucovina, que no final da guerra ficou em Viena como “displaced person” (DR 41), tornou-se um grande comerciante, a partir da exploração de uma pequena barraca no Naschmarkt, local aonde volta recorrentemente. Parecendo replicar o teórico Dan Diner, conhecido divulgador da ideia da simbiose negativa (vd. supra, nota 4) entre alemães e judeus, bem como o imperativo moral de dar testemunho, que muitos dos escritores judeus da primeira geração dizem ser o motor da sua escrita, Guttmann explica que ficou na Áustria para “estar atento” (DR 48), para impedir que os erros sejam esquecidos e se repitam. Todavia, Guttmann alia a esta dimensão pública da sua intervenção social uma outra que orienta o seu comportamento privado. Partindo do princípio de que não deve haver esquecimento nem há perdão, o seu comportamento é pautado, como se prova, entre outros exemplos, pela ajuda ao velho nazi doente, pela solidariedade humana e pela racionalidade, indutoras uma como outra de compreensão e tolerância. Paul Guttmann – e note-se o nome falante – aproxima-se, assim, da célebre figura de Nathan der Weise, (Nathan o sábio), protagonista do trágico burguesa homónima de Lessing,⁹ figura simbólica do humanismo na literatura alemã. (Lembre-se que foi com este drama iluminista que a maior parte dos palcos alemães

reabriu depois da Segunda Guerra Mundial).

Não apenas ao nível desta figura, mas também ao nível do texto a resposta parece ser a mesma: a desatenção ao outro, velha questão que a literatura alemã ilustra desde *Parzival*¹⁰ com a incapacidade de formular uma pergunta piedosa, aparece repetidamente. Stefan Sandtner não pergunta à namorada, exilada do Kosovo, quais as verdadeiras condições em que vivem ela e o seu *cameraman*, um refugiado ilegal oriundo da Sérvia, tornando-se, desta forma, corresponsável moral da deportação deste último para a morte (DR 232). Também os pais de Sandtner e o próprio Guttmann são réus do mesmo silêncio desatento, pois se calam face aos maus tratos que o médico bêbado e brigão (agora revelado como ex-nazi) dava à mulher, num paralelismo claro com o silêncio cúmplice de alemães e austríacos durante a Guerra. De facto, os seres humanos não são perfeitos e lidar com as vítimas contemporâneas (também os emigrantes e os exilados) torna-se difícil, mesmo para aqueles que se dedicam a manter viva a memória de crimes equivalentes do passado, numa clara acusação às tendências musealizantes do discurso sobre o Holocausto.

Todavia, o romance termina sob o signo da esperança, corporizada não só na partida do velho Guttmann para Jerusalém a visitar a família do filho (DR 248), como no projeto de Sandtner em mudar para uma casa melhor, embora sozinho, e a procurar um novo emprego (DR 256), mas principalmente na história de amor entre o feirante turco Theo (o único dos migrantes e imigrantes de segunda geração que logrou sentir a cidade de Viena como lugar de pertença (DR 160)) e a ativa rapariga cipriota-grega, da barraca de legumes ao lado. Invertendo, numa variação eufórica, o modelo de *Romeu e Julieta* que a relação entre os dois começa por evocar, o anúncio da gravidez de Sirin revela-se, por fim, desencadeador de uma clarificação entre a primeira e a segunda geração de imigrantes a propósito dos seus próprios sonhos pessoais e das suas identidades, que assumem como fragmentadas, e termina no *happy end* da aceitação do novo casal.

Menos trivial se afigura a conversa entre os dois “pais”, o turco Mehmet Ertekin, e o cipriota grego Georgius Alexandrus, conhecido por ter perdido uma perna no tempo das lutas revolucionárias contra a ocupação da sua pátria pelos turcos (DR 150-161). A descrição que faz das dores fantasma que sente na perna amputada, mas que são condição *sine qua non* para poder usar a prótese de forma eficaz, é referida por ele próprio como metáfora do tratamento a dar às memórias traumáticas da história. É preciso que as dores continuem vivas, para que as novas soluções se tornem eficazes (DR 202-204). Todavia,

replicando a distinção entre a solução publica e a privada vivida pelo judeu Guttman, também ele parece pronto a fazer cedências na sua história pessoal. Clarificando a origem da perna artificial, explica agora que foi no tempo da invasão turca que perdeu a perna, mas “foi um acidente” (DR 238).

Esta solução pacificadora, variação da resposta de Guttman às experiências da Shoa, revela-se, assim, não apenas uma repetição certificadora, como parece sugerir, na esteira do que defendem Levy e Sznajder (2001) e também Rothberg (2009), que as experiências à volta da Shoa são generalizáveis, o que, longe de comprometer a sua singularidade lhes confere absolutização e garante compreensão e perenidade.

Atenemos agora no romance de Barbara Honigmann, em que o estilo de crónica, programaticamente destacado no título (“Crónica da minha rua”) introduz desde logo uma perspetiva pessoal. Honigmann descreve a rua que habita desde que trocou Berlim Leste por Estrasburgo.

Da pequena varanda, onde colocou a mesa de trabalho, a narradora lança um olhar “a partir de cima”, algo distanciado e levemente irónico, mas benevolente, sobre o seu pequeno mundo... e sobre si própria. Esse olhar, dominado por uma atitude tendencialmente reflexiva, espelha-se na pacatez da rua, muito diferente do bulício que caracterizava o mercado vienense. A agitação do Naschmarkt dá aqui lugar a uma estagnação ou suspensão. Para esta concorre também a informação leimotivicamente enunciada de que a rua é antes do mais uma “rua da chegada e do início” (BH 13), enfatizando-se o carácter transitório da permanência nela. Também a inserção da rua na topografia da cidade a situa “à margem”: não tanto nas franjas da metrópole que é Estrasburgo, como nas suas costas: nas costas do Parlamento Europeu, da Escola Internacional e da European Business School (BH 9).

Se no romance de Rabinovici tudo e todos pareciam convergir para o Naschmarkt, a Rue Edel evoca um beco (sem saída) habitado por aqueles que em breve se orientarão para melhores quarteirões da cidade, e por aqueles que aqui permaneceram, nos pequenos mundos que criaram, muitos deles aparentemente esquecidos de si e de todos.¹¹

De facto, contrariando o seu nome falante, a Rue Edel ou Edel = nobre, em alemão, tem muito pouco da distinção anunciada. Revela-se também ela, e de novo como o Naschmarkt, como um mosaico de muitas nacionalidades, religiões e línguas, constituído por imigrantes da Ásia e da África, da Europa de Leste, mas também de Portugal e ainda por alguns franceses que a sociedade de consumo não conseguiu integrar (BH 12). Gradualmente foram chegando também muitos judeus, pelo que “a zona passou a ser

apelidada carinhosamente como “segundo gueto” (BH 10).

Inicialmente mencionadas de forma breve e apenas tipificada, algumas destas figuras deixam a galeria de tipos e tornam-se protagonistas de capítulos individuais do romance, ilustrando experiências que se organizam à volta de alguns eixos leitmotívicos: vivências do passado com a perseguição nazi, a vida nos países de leste, dificuldades de integração e de orientação de toda a ordem, a vivência da fé mosaica numa sociedade laica e desconfiada em relação a manifestações religiosas (e culturais) que desconhece, a multiplicidade de línguas e dialetos, sinal de diversidade identitária, e motivo de cumplicidades e/ou separações.

O tempo, que como motivo ocupa um lugar importante na narrativa, não se revela apenas estagnado: os habitantes que chegam são reflexo de evoluções económicas e sociopolíticas a que a rua não parece afinal imune.¹² De facto, aos pequenos comércios de bairro, como o café do turco ou a engomadoria da portuguesa Marie Ange, da ilha da Madeira, seguem-se, nos anos 90, grupos da máfia de Leste, e anunciam-se novos habitantes, endinheirados, que vão ditando o sucesso económico do pequeno comércio local até este ser engolido por cadeias de supermercados de produtos biológicos, anunciando-se como certo um processo de gentrificação, olhado com grande desconfiança pela narradora. Mas chegam também muitos outros judeus, principalmente desde a dissolução do Bloco Soviético e com muitos deles a narradora autora estabelece laços de amizade e boa vizinhança: ajuda, cuida, e por sua vez é mimada, discute literatura, teatro e arte. Na crónica da Rue Edel cabem também, ao lado de referências à vida familiar dos Honigmann, embora menos aos filhos do que ao gato e às plantas, recordações das férias, dos pais e da infância em Berlim. Se comparado com o Naschmarkt de Rabinovici, o grupo multicultural da Rue Edel afigura-se-nos, assim, igualmente multicultural e poliglota, mas mais eclético, alargando-se o objeto de observação e os temas tratados.

Afigura-se também mais alargada a cartografia interna e externa do romance: de facto, a instalação de Barbara Honigmann em Estrasburgo apenas exteriormente parece replicar o movimento dos judeus do leste europeu que, como foi dito, a partir da *Aufklärung* buscavam na Alemanha e na França uma crescente aculturação e assimilação. Pelo contrário, Barbara Honigmann procura em Estrasburgo a integração na comunidade judaica, a par de um sedentarismo oposto ao permanente nomadismo dos seus próprios pais. E se existem no texto frequentes referências a Paris, onde um dos seus filhos e alguns amigos se instalam, certa é também a prevalência do Leste na cartografia do romance e

das referências biográficas da autora. Acresce ainda que vêm do Leste (da Alemanha e da Europa) muitas das figuras que habitam a Rue Edel, bem como as memórias e referências da protagonista. Simbólica é por certo também a explicação de que a Rue Edel é “uma das ruas mais orientais de França, pois fica a leste do centro da cidade, onde se continua para a Alemanha” (BH 6).

O final do romance aponta, como *Ohnehin*, para uma evolução positiva: se ao nível particular se geram aproximações e cumplicidades, que os capítulos dedicados às diferentes figuras explicitam, também a nível geral a rua vai desenvolvendo, talvez pelo simples passar do tempo, certos hábitos de adaptação, preconizada numa forma de respeito mútuo que se parece ter desenvolvido a partir da indiferença. Essa evolução é coroada, no final, pela referência a duas festas: a “festa da música”, a fechar o romance, anuncia-se como encontro multicultural e polifónico e de integração de todas as minorias (BH 148-149). Antes disso, o texto refere a festa judaica das cabanas, ou das tendas (Sucot), em que – evocando o êxodo no deserto, depois da saída do Egito e os judeus que vivem na diáspora – durante oito dias os judeus fazem as suas refeições numa cabana temporária, expressamente construída para tal (BH 131-132). Barbara Honigmann descreve como, pela primeira vez desde que vive na Rue Edel, ela e o marido organizaram a montagem de uma tenda no pátio da sua casa, a forma como obtiveram a anuência dos vizinhos e diferentes reações de estranheza mais ou menos cómicas de vizinhos e autoridades, bem como, num momento de autoironia tão próprio do texto, como compraram pela internet um prático “kit cabana”, arrecadável ao lado do material de campismo (BH 133-139). Importante me parece, no contexto do romance, a reflexão acerca do tempo, que a precariedade da cabana simboliza. Motivo central no texto, o tempo, é aqui finalmente aceite na sua transitoriedade, que a precariedade da instalação da cabana e a da família Honigmann na Rue Edel tão bem simbolizam. O exílio é condição permanente da identidade judaica, mas é da inscrição desta condição numa ordem divina segundo a qual o transitório é marca distintiva do destino dos judeus, que a sua aceitação garante a paz interior que decorre da fé na proteção divina.

Esta viragem final para o idílio (cultural e religioso) ou para o humano-geral não parece afastar-se muito da viragem final do texto de Rabinovici. Um como outro autor parecem agarrar-se aqui a referências literárias (literário-culturais em *Ohnehin*; religioso-literárias em *Chronik meiner Strasse*) para esboçar uma solução positiva, que ambos projetam para o futuro (mais próximo e concreto em Doron Rabinovici, mais idealizado e transcendental em Barbara Honigmann).

Aqui chegada, volto às minhas questões iniciais sobre a imagem da Europa na mais moderna literatura judaico-alemã e à distinção de Kilcher entre os autores que escrevem no espaço de língua alemã e aqueles que o evocam a partir de fora.

Pesem embora diferenças dos dois textos no que respeita à fixação numa temática mais claramente ideológica e interventiva em Rabinovici, que se plasma numa maior concentração temática e numa maior fixação em problemáticas fraturantes, a que corresponde no romance de Honigmann, até mesmo pela opção genérica, uma maior prevalência de uma temática mais alargada, em que as questões sociopolíticas se aliam a anseios e angustias de caráter pessoal, mormente religioso, podemos registar que, pelas opções estético-literárias e ideológicas que convocam, os dois romances se abrem, cada um a seu modo à construção de uma imagem da Europa de valor verdadeiramente cosmopolita e transnacional.

Tais dimensões advêm, nos dois romances, não apenas da multiplicidade de origens das figuras e das histórias de vida que referem. No texto de Barbara Honigmann é a própria experiência pessoal da autora e o seu processo de integração que se oferece como exemplo. A solução pessoal de pendor religioso e humanista é acompanhada por uma evolução geral de valor igualmente positivo, a que podemos atribuir um valor indicial.

Quanto ao texto de Doron Rabinovici, ele parece abrir-se a novas leituras, por um processo de gradual alargamento concêntrico: à constatação inscrita desde logo no título do texto de Beilein “Nesse Mercado é a Áustria” (2008), e alargada por Vlasta na afirmação de que o Naschmarkt é toda a Europa central (cf. Vlasta 2017: 164-165) junta-se, em minha opinião, uma orientação para uma leitura ainda mais ampla, pela qual o texto adquire um valor verdadeiramente transnacional. Para esta concorrem a análise das opções estéticas inscritas no texto, nomeadamente as evocações de conhecidos motivos literários e culturais de pendor generalizante, bem como o recurso a paralelismos e comparações, e ainda à desestabilização identitária das figuras como forma de transcender respostas de valor polarizado e absoluto.

A concluir não posso deixar de notar que a convergência que procurei encontrar na imagem da Europa doada por dois textos muito diferentes não deve ser confundida com uma tentativa de escamotear as diferenças estéticas e ideológicas que subjazem aos textos dos escritores judaico-alemães da segunda e terceira gerações. As propostas de Honigmann e de Rabinovici de uma transcendência de clivagens pessoais, lidas como transcendência de clivagens entre povos e, por um processo de alargamento metafórico,

das clivagens entre leste e oeste e entre norte e sul que uma perspetiva económica tende a enfatizar, não é partilhada por muitos outros autores, em cujas obras prevalece uma imagem muito menos conciliadora e muito mais negativa das potencialidades integradoras da Europa e estes devem também ser ouvidos.

NOTAS

- ¹ Este artigo foi realizado no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada pela FCT – Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UIDB/00500/2020).
- ² Sobre a dimensão transnacional da literatura judaica, vd., p. ex., de Andreas Kilcher, “Jüdische Literatur und Transnationalität” ((2019) ou de Bodenheimer “Deutsch-jüdische Literatur im europäischen Kontext” (2016). O tema tem sido tratado também em simpósios e seminários. Como exemplo, veja-se o seminário “Deutsch-jüdische Gegenwartsliteratur als transnationale Literatur” da Humboldt-Universität de Berlin https://agnes.hu-berlin.de/lupo/rds;;jsessionid=B4EA7DDAF75A6F5A2DA6C9F4BoDA8428.angua__root?state=v (acedido 7.11.2020)
- ³ Sobre o romance *Die Hauptstadt* (2017) [*A Capital* (2019)] de Robert Menasse, vd., p. ex., o meu artigo no libretto nº 28, Europe: Literary Liminalities, Instituto de Literatura Comparada. DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-54784-8-4/lib28a4>.
- ⁴ O conceito “simbiose negativa” de Dan Diner generalizou-se para resumir a relação complexa que liga uns aos outros os judeus e os alemães (vítimas e perpetradores) desde a Shoah. Os alemães tanto adotam uma atitude filossemítica como se vitimizam a eles próprios, ao mesmo tempo que procuram “normalizar” a história e as memórias do passado. Por seu turno os judeus declaram-se guardiões da história, mantendo vivas as memórias e instituindo-se em seus guardiões, para que o passado se não venha a repetir (Diner 1986).
- ⁵ Susanne Düwell recorre à distinção que Kilcher faz relativamente à “extraterritorialização interior” para ilustrar o diferente posicionamento de Maxim Biller e de Doron Rabinocovi face ao mundo alemão e/ou austríaco (2012: 301–302).
- ⁶ Doron Rabinovici escreve a propósito do título do seu romance:
Das Wort „ohnehin“ ist ein schönes Wort, weil es verweist auf eine gewisse Beliebigkeit als Grundstimmung jener Jahre in dieser Generation, und es verweist für mich auch auf eine gewisse Ortslosigkeit, etwas, was sicherlich zu tun hat mit einem Markt, etwas, was sicherlich auch zu tun hat mit den Bedingungen von Weltmarkt in unserer Zeit, und etwas, was zu tun hat damit, daß eigentlich wir alle – seien es Juden oder Arbeitsmigranten oder nicht – in einer Art von Diaspora heute leben (Kalkoreit 2004).
[A palavra “ohnehin” é uma palavra bonita, porque remete para uma certa arbitrariedade enquanto espírito próprio daqueles anos desta geração, e para mim remete também para uma certa ausência de lugar/ falta de orientação, algo que certamente tem a ver com um mercado, algo que certamente também tem a ver com as condições do mercado mundial no nosso tempo, e algo que tem certamente a ver com o facto de todos nós – judeus ou trabalhadores migrantes ou não – vivermos hoje numa espécie de diáspora (trad. TMO)].
- ⁷ No ano de 1995 é frequentemente referido como um ano controverso na Áustria: é o ano da sua entrada na União Europeia, mas é também marcada pelas controvérsias em torno do polémico político nacionalista e antisemita Jörg Haider; das políticas de asilo restritivas que o país adota; do eclodir de atos de terrorismo, nomeadamente contra ciganos. É também o ano do assassinato de Yitzhak Rabin. Em 1995 celebram-se ainda os cinquenta anos do final da Segunda Guerra Mundial e da libertação de Auschwitz (p.ex. Simões 2010: 27).
- ⁸ Também Beilein remete para o conceito de não lugar a propósito do caráter transitório e da dimensão de aldeia global que caracterizam o Naschmarkt (2008: 95).
- ⁹ Exemplo perfeito de racionalismo e tolerância, o judeu Nathan, a quem os cristãos haviam matado a mulher e os filhos, adota e cria como sua a filha de um amigo cristão.
- ¹⁰ Refiro-me ao poema épico medieval cuja autoria é atribuída a Wolfram von Eschenbach e escrito entre 1200 e 1210. Chegado ao castelo do Graal, o herói do poema falha em colocar a pergunta piedosa que libertará Amfortas do seu sofrimento atroz.
- ¹¹ A descrição da rue Edel ocupa o primeiro capítulo do romance e a ela se volta depois ao longo do texto (BH 5–13).

¹² Ao elencar todos os povos que se radicaram na região ao longo dos séculos, a narradora destaca a época da chegada dos judeus: “Os judeus vieram logo com os romanos pelo rio acima [...] depois vieram os francos...” (BH 12).

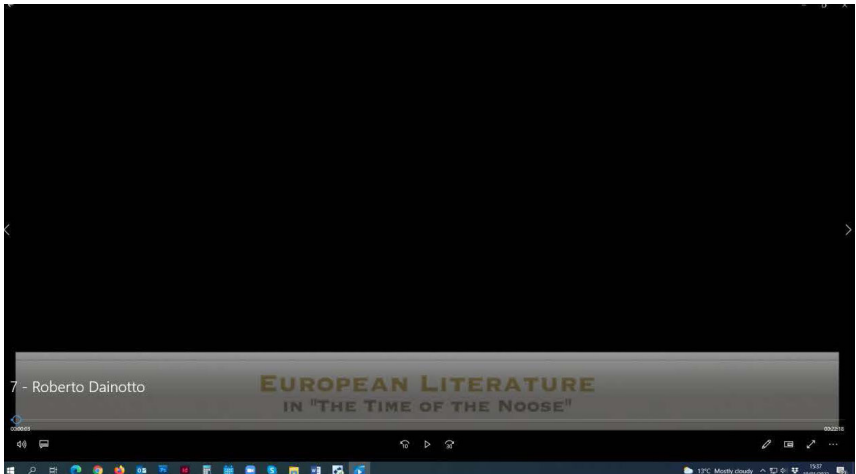
Bibliografia

- Beilein, Matthias (2008), “Auf diesem Markt ist Österreich. Doron Rabinovici Ohnehin”, in J. Manuel Barbeito et al. (ed.), *National Identities and European Literatures. Nationale Identitäten und europäische Literaturen*, Bern, Peter Lang: 93-104
- Bodenheimer, Alfred /Caspar Battegay (2016), “Deutsch-jüdische Literatur im europäischen Kontext”, in Horch: *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, Berlin, De Gruyter: 270-280.
- Brenner, Michael (2013), “1996: Neue deutsch-jüdische Literatur. Unsere Serie über die Geschichte der Juden in Deutschland nach 1945: Folge 51”, [https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/1996: Neue deutsch-jüdische Literatur | Jüdische Allgemeine \(juedische-allgemeine.de\)](https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/1996:Neue-deutsch-juedische-Literatur-Juedische-Allgemeine-juedische-allgemeine.de) (acedido em 7.11.2020).
- Diner, Dan (1986), “Negative Symbiose: Deutsche und Juden nach Auschwitz”, *Babylon* 1: 9-20.
- Düwell, Susanne (2012), “Das zwanghaft projizierende Selbst”, in Sucker, Juliane / Lea Wohl von Haselbe (eds.), *Bilder des Jüdischen: Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin, De Gruyter
- Hessing, Jakob (2016), “Aufbrüche. Zur deutsch-jüdischen Literatur seit 1989”, in Horch, *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, Berlin, De Gruyter: 244-269.
- Honigsmann, Barbara (2017), *Chronik meiner Strasse*, München, dtv [2016]
- Horch, Hans-Otto (2016), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, Berlin, De Gruyter.
- Kalkoreit, Volker (2004), “Viele Fragen”, *Deutschlandfunk*, 28.7.2004. Viele Fragen (Archiv) (deutschlandfunk.de) (acedido em 17.3. 2021).
- Kilcher, Andreas (2002), “Exterritorialitäten. Zur kulturellen Selbstreflexion der aktuellen deutsch-jüdischen Literatur”, in Sand L. Filman /Hartmut Steinecke (eds.), *Deutschjüdische Literatur der neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah*, Berlin: 131-146.
- (2019), “Jüdische Literatur und Transnationalität”, in Bischoff, Doerte/Susanne Komfort-Hein, *Handbuch & Transnationalität*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Levy, Daniel /Nathan Sznajder (2001), *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Ortner, Jessica (2018), “The German Jewish Migrant Novel after 1990: Politics of Memory

- and Multidirectional Writing”, in Katja Garloff/Agnes Mueller (eds.), *German Jewish Literature after 1990*, Camden House: 83-102.
- Rabinovici, Doron (2005), *Ohnehin*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Rothberg, Michael (2009), *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press.
- Simões, Anabela (2010), “Identidade, memória e esquecimento no romance *Ohnehin* de Doron Rabinovici”, *REAL – Revista de Estudos Alemães*, julho, 20-36.
- Vlasta, Sandra (2017), “Interdependencies: Migration, (Trans-)cultural Codes and the Writing of Central European Texts by Doron Rabinovici, Julia Rabinowich, and Vladimir Vertlib”, in Mitterbauer Helga/ Carrie Smith-Prei (eds.), *Crossing Central Europe: Continuities and Transformations, 1900 and 2000*, Toronto, Uni. Toronto Press: 148-168.

European Literature in “The Time of the Noose”

Robert Dainotto
Duke University



Yvan Goll ou o Esquecimento do Orfeu Europeu

Maria Beatriz Almeida

Université de Haute-Alsace – Università di Bologna

Em 1891, a Alsácia onde nasceu Yvan Goll (o pseudónimo mais conhecido de Isaac Lang) era um território espartilhado entre a França e a Alemanha, subjugado pelos confrontos entre as duas potências. No lar, em Saint-Dié-des-Vosges, Goll falava em francês, visto que a sua mãe era lorena e o pai, que perdeu muito jovem, alsaciano. Após ter seguido uma educação em alemão em Metz, Goll desenvolveu um domínio perfeito das duas línguas – o que a linguística contemporânea denominou *equilinguismo* ou *full bilinguim*. Limando as especificidades das suas “duas línguas maternas”, nas palavras do próprio autor (Papparella 2008: 151), Yvan Goll fez das suas origens uma base para uma vida itinerante, durante a qual percorreu os meios mais internacionais e cosmopolitas da época: a Suíça da Primeira Guerra Mundial, Paris e Berlim dos anos 20 e 30, e Nova Iorque entre 1939 e 1947.

Inserir Yvan Goll num estudo das vanguardas europeias confronta-nos com inúmeros desafios, na medida em que, ainda no século XXI, se tende a dividi-las numa justaposição de variantes nacionais – o expressionismo *alemão*, o futurismo *italiano*, o surrealismo *francês* – em vez de as estudar as como fenómeno autenticamente transnacional (Hunkeler 2018: 242). Se é verdade que Yvan Goll transformou a fragmentação identitária que o conflito histórico franco-alemão lhe impunha num impulso para uma carreira artística de âmbito internacional, o eclipse ao qual está condenado nos nossos dias na História Literária pode, a nosso ver, ser explicada à luz desta vocação transfronteiriça, segundo a qual a defesa de uma Europa unida e de uma poesia moderna internacional

estavam acima de qualquer fidelidade aos programas vanguardistas, num período marcado por um nacionalismo generalizado. Face à sua intensa atividade enquanto poeta e (auto)tradutor, mediador das literaturas dos cinco continentes, assim como às previsões da crítica internacional da época, que considerou que a sua poesia marcaria o século XX,¹ podemos questionar-nos sobre os fatores que contribuíram para o esquecimento de Yvan Goll pela História Literária. A sua dupla (e posteriormente tripla) nacionalidade, problemática na primeira metade do século XX, bem como o seu empenho no processo de pacificação franco-alemã e na constituição de uma rede poética mundial de vanguardas poderão ajudar a explicar algumas contradições evidentes da sua representação da Europa e dos itinerários incompletos que percorreu no seio de diferentes correntes de vanguarda. Em contacto com poetas expressionistas, zenitistas, cubistas e surrealistas, além dos poetas emergentes de todo o mundo que difundiu por um público francófono,² é possível pôr em causa o sucesso desta estratégia para a fortuna literária do autor.

Com este intuito, propomo-nos a analisar a representação da Europa na poesia expressionista de Yvan Goll (1914-1919), uma utopia em pleno contexto bélico, para, de seguida, nos debruçarmos sobre os poemas e romances do período escritos nos anos 20, nos quais o Velho Continente se torna alvo de críticas destrutivas. A imagem do Europa esboçada por Yvan Goll sofre uma evolução ao longo do seu percurso poético, sempre influenciada pelas correntes literárias às quais o poeta se interessava e às circunstâncias socio-históricas. O autor impregnava-se incessantemente de novas ideias estéticas e, desta forma, o seu Velho Continente adquiriu novos traços ao longo do seu percurso internacional, tornando-se um símbolo fluido, integral e espontâneo da pátria de Yvan Goll.

A Europa na poesia expressionista de Yvan Goll (1914-1919): *Élégies internationales*, *Requiem für die Gefallenen von Europa*, *Der Torso*

A inserção de Yvan Goll no catálogo de escritores expressionistas, já de si tão problemático,³ exige uma justificação não só histórica, mas também literária. Um dos fatores determinantes desta categorização foi a publicação de sete poemas na antologia de Kurt Pinthus *Menscheits Dämmerung* (1919), vista hoje como o marco da literatura expressionista, para além de ter escrito assiduamente para as revistas literárias associados ao movimento (*Die Aktion*, *Revolution*). Yvan Goll frequentou ainda o círculo formado em torno de Herwarth Walden, responsável pela revista *Der Sturm* e pela galeria de arte homónima, que deu ao expressionismo uma faceta internacional e permitiu ao poeta contactar com as novas tendências artísticas de França (Fauchereau 1974: 58).

Curiosamente, Yvan Goll foi um dos raros poetas deste período a reivindicar o epíteto expressionista, já em 1914, com seu primeiro conjunto de poemas *Films*, que integrava uma pretensa coleção mensal de “expressionistische Hefte”. Ainda que os primeiros poemas de Goll apresentam maioritariamente temáticas expressionistas, como a luta contra as instituições de poder, o pacifismo e o “Wir-Gefühl”, Francis Carmody recorda-nos que o expressionismo de Yvan Goll é menos marcado em termos formais e ideológicos do que os textos dos seus pares, visto que se posiciona no meio na dicotomia entre os poetas “realistas”, cuja poesia grotesca apresentava variadas visões da morte, e os “idealistas”, que incitavam à renovação da humanidade através do amor universal (Carmody 1956: 18). De facto, as primeiras publicações de Yvan Goll desenvolvem ambas as componentes, dado que ele se apropria do contexto histórico, a Primeira Guerra Mundial, para reforçar a necessidade de uma nova fraternidade mundial.

A poesia expressionista de Goll conheceu um período de intenso desenvolvimento durante o seu exílio na Suíça, país que acolheu muitos outros alsacianos como Hans Arp e René Schikele, além de pacifistas da França e da Alemanha. Neste país, Yvan Goll circulou entre os círculos de intelectuais francófonos, em Lausanne e Genebra, e os germanófonos, em Zurique. Em 1915, Yvan Goll publicou as *Élégies internationales*, em Lausanne, numa coleção deixada incompleta que nomeou “Cahiers expressionistes [sic]”. Esta tradução pouco rigorosa dos seus *Expressionistische Hefte* de 1914 permite-nos compreender simultaneamente que a sua pluma francófona estava algo empoeirada e que o expressionismo não era minimamente conhecido na literatura do outro lado do Reno.⁴ Esta primeira parte francófona da sua obra, malgrado a etiqueta “expressionista” que lhe foi atribuída pelo autor, surpreende os leitores precisamente pela língua em que foi escrita: pode um autor ser expressionista em francês? Conhecendo o bilinguismo de Yvan Goll, consideramos que ele transpôs os traços mais proeminentes dos seus poemas expressionistas em alemão e desenvolveu-os em língua francesa.

Estas *Élégies*, certamente marcadas pela tonalidade melancólica que caracteriza o género, explodem num estilo panfletário, como o próprio subtítulo deixa entrever, ancorado no contexto de publicação: *Pamphlets contre cette guerre*. Como tantos expressionistas, Yvan Goll via-se um pacifista apóstolo do amor universal (Richard 2004: 75) e os seus poemas cantam uma Europa a uma multidão de Europeus que pareciam tê-la esquecido.

Os doze poemas que compõem as *Élégies* mostram em que medida a poética de Goll questiona grelhas de leitura das vanguardas baseadas nos países em que são normal-

mente representadas. Escritas em francês, herdaram a maioria dos traços do expressionismo associado à literatura alemã: além do *pathos* humanitário, destaca-se a deformação dos corpos humanos e sagrado – “La brisure des vitraux saints brille à travers de la paille de vos blessés, et seul le Christ manchot tient tristement la place, où Dieu servait tous ses servants” (Goll 1996: 29) – e a acumulação de retórica – “Leurs fils sont mutilés, leurs filles sont des demoiselles, qui auront faim, qui auront faim!” (*idem*: 28) – mas também as descrições figurativas, grotescas, anunciando o fim do mundo: “Les rues pendaient au long et portaient leurs murs dans leurs mains comme des hommes écrasés rattrapent leurs entrailles. / Dans les halls de la nuit, dans le bercail du fer, les régiments des travailleurs chantèrent la mort de l’Europe.” (*idem*: 33).

A Europa das *Élégies* tornara-se simultaneamente uma batalha perdida e o espaço físico onde essa mesma batalha se desenrolava. Imersos na atmosfera bélica, os europeus são incapazes de se dar conta do seu estado. Num registo exaltado e pleno de *pathos*, Yvan Goll dirige-se a todos desde a abertura: “Peuples guerriers ! Peuples des chansons militaires ! Rêveurs ! Européens ! [...] O peuples héroïques ! Vous qui cherchez votre grande bataille ! Vous en perdités la plus grande, Européens ! L’Europe !” (*idem*: 27).

A irreversibilidade da destruição está bem presente no título do outro livro de poemas publicado por Goll durante a Primeira Guerra Mundial, o *Requiem für die Gefallenen von Europa* (1917), dedicado a Romain Rolland: ainda que a guerra se prolongasse ainda até 1918, Yvan Goll fazia já o ofício dos defuntos. A estrutura do *Requiem* faz alternar recitativos com coros, missas e canções que dão voz às vítimas colaterais da guerra, aos quais poucos pensavam (“Messe für die Dichter”, “Chor der Mütter”, “Strophe der verlassenen Frauen”). Assim, a guerra europeia torna-se polifónica e o sofrimentos de diversos atores fazem ouvir se numa sinfonia (outro topos expressionista) que culmina no último poema, “Das Friedensfest”.

A Europa é personificada, perturbada pela guerra, como se tivesse sido surpreendida pelo seu início: “Wehender Ruf ging über Europa. Dröhnender Bass. Trunkener Klöppel. Heiserer Schrei. [...] Europa wurde geweckt!” (Goll 1996: 38). A enumeração dos sintagmas compostos por uma adjetivo e um nome, ressoando como três trovões, constrói uma *gravitas* que define o quadro do recitativo. Enquanto campo de batalha, a Europa vê-se reduzida quando comparada com a possível imensidão de uma comunidade fraternal: “Europa schien plötzlich so eng und so klein! Jedoch ein einziges, freundliches Herz: wie musste das gross und dankbar sein!” (*idem*: 41).

Como símbolo das novas e ínfimas dimensões do continente sobressai a área do circo, no qual a guerra corre como uma besta: “Die hundertköpfige, tausendnamige Schlacht; die vieltägige, vielmonatige, vieljährige Schlacht; immer dieselbe Schlacht / Rannte im europäischen Zirkus mit fieberndem Atem herum.” (*idem*: 47). O monstro da guerra é demonizado pelas cem cabeças, pelos cem nomes, e amplificado ao longo de inúmeros dias de combate, que se seguem em vão. A exasperação do poeta torna-se visível na repetição de “Schlacht”, adjetivada de forma a construir acumulativamente uma gradação do período de guerra. A asfixia da Europa pode assumir formas mais palpáveis e monolíticas: “Wie eine graue Wand um Europa / Lief die Lange Schlacht. Die ewige Schlacht, die faule Schlacht, die vorbereitende Schlacht, / Die Schlacht, die nie zur Endschlacht ward” (*idem*: 50). A perpetuidade da guerra é lembrada pelo mesmo processo, de tal forma destacado pela avalanche de adjetivos com valor temporal, que compreendemos como Goll tentou dar uma duração tão longa ao verso como a da guerra para os europeus.

O *Requiem* introduz a circularidade como característica do continente europeu, um elemento polissêmico e transversal a toda a obra de Yvan Goll (Robertson/Vilain 1997: 127-149) que, aplicado à extensão da Europa, reforça a sua limitação, a sua asfixia. Assim, o circo, etimologicamente uma arena circular, é o espaço sobre o qual a Guerra se desenvolve – “herum” – e está em consonância com o muro que circunda a Europa – “um Europa”.

Terminando com uma festa da paz melodiosa, o *Requiem* sustém uma última nota de esperança para um futuro feliz, malgrado o ofício dos defuntos do qual parte. O tom eufórico revela-se última prova do modelo musical que é aplicada a um futuro fraternal. O címbalo canta a ressurreição da Europa: “Auferstehe, du denkende Zeit ! Europa, friedliche Insel, blühe / Endlich aus deinem dumpfen Geschick in neue purpurne Morgenfrühe!” (Goll 1996: 60). O futuro feliz do Velho Continente é dinamizado pelos verbos de movimento (“auferstehen”, “blühen”), comuns na estética expressionista.

Publicado em 1918, em Munique, *Der Torso* apresenta uma Europa que se tornara um torso cadavérico, mas vivo ainda. Pensamos imediatamente à deformação grotesca de figuras humanas presente na poesia de Gottfried Benn e às suas silhuetas mórbidas mutiladas. O Velho Continente encontra-se na ruína por culpa de um oceano de homens irracionais que o engoliram em vagas, instalando o caos numa atmosfera apocalíptica, na qual o sujeito poético se dirige aos Europeus condensados na figura do corpo continental:

IV

Europa, du schütternder Torso!

Auf dem Sockel der Massengräber stehst du, tief im Jahrhundertschutt der
Schlachten.

Nichts als ein schwarzer Knäuel, ein rauher Krampf der Erde gegen den
Himmel.

Du massige Anklage gegen den Menschen: Torso, du unsterbliches
Denkmal des Mords,

Um dich tanzen die nächsten Sieger schon, du Götze des eisernen Kriegs.

Gelbes Meer wird kommen, dich umrauschen. Die weißen Neger von
Amerika werden dich umschleichen.

All deine Freiheit wird als schöner Traum entflattern. Deine Märtyrer
werden ihre Tyrannen auf Knien küssen.

Auf dem Newsky-Prospekt wird ewiges Begräbnis sein. In Kaiserschlössern
harter Tower eingerichtet.

Europa, du bröckelnder Torso, du Rumpf der Welt! (Goll 1996: 126)

Esta estrofe condensa os elementos estilísticos mais frequentemente mobilizados por Yvan Goll no período expressionista, em primeiro lugar as apóstrofes inicial e final à Europa, que fecham um ciclo poético no qual o Velho Contente se desmorona. Ao princípio uma estátua trémula e mal fundada sobre a guerra, imponente na sua verticalidade, a Europa torna-se um símbolo destruído, esmigalhado, em redor do qual as ameaças culturais se vêm aglomerar como moscas em torno de um cadáver, recordando a circularidade já habitual na Europa em perigo de Yvan Goll – “*Um* dich tanzen die nächsten Sieger schon, du Götze des eisernen Kriegs. / Gelbes Meer wird kommen, dich umrauschen. Die weißen Neger von Amerika werden dich *umschleichen*”. Estes inimigos próximos (notemos o uso do futuro “wird” e “werden”) representam a contaminação cultural da Ásia e da América, que lhe recordam a sua decrepitude civilizacional. Nesta fase da sua carreira, Yvan Goll não escondia o seu ceticismo relativamente à americanização da Europa (um medo partilhado pela maioria dos mediadores culturais entre a França e a Alemanha, como Curtius e Rolland⁵), bem como a influência asiática.⁶

A Europa na poesia do período entreguerras: *Paris brennt*, *Le Nouvel Orphée*, *Der Eiffelturm*

Yvan Goll e Claire Studer partiram diretamente da Suíça par Paris, onde chegaram a 1 de novembro de 1919. Não lhes foi difícil integrar imediatamente o *milieu* artístico da cidade, seguindo os numerosos impulsos de correntes artísticas modernas. O contacto com as figuras mais proeminentes da época, como Breton, Éluard, os casais Delaunay e Chagall, deram a Yvan Goll uma nova concepção mais cosmopolita da arte e do mundo, que o pôs em contacto com vários círculos de vanguarda por toda a Europa e motivaram uma evolução nas suas próprias ideias estéticas: “À Paris, le ‘Français allemand’ devient un ‘Européen français’ tel que le concevaient Romain Rolland aussi bien que le socialiste Jean Jaurès [...]” (Glauert-Hesse 2004: 119). Como primeiro sinal de rutura com o passado literário de Yvan Goll, podemos destacar a sua colaboração intensa e frutuosa com Ljubomir Micić e o círculo zenitista em Zagreb. O artigo que Yvan Goll publicou no primeiro número da revista *Zenit*⁷(Goll 1921a: 8-9), no qual declarou o expressionismo “morto”, marca claramente um ponto de viragem na sua concepção da arte. O poeta confessa que o expressionismo fora muito mais uma *Weltanschauung* do que um movimento artístico, rica em ideias que se tinham revelado ocas, e, numa época internacionalista, moderna, esta perspectiva revolucionária dos poetas pecava por falta de atenção à “forma”⁸ (Richard 2004: 86). O papel do campo literário francês nas novas ideias estéticas é incontornável: Yvan Goll apressa-se a comparar a postura artística dos autores franceses à dos alemães durante a guerra: “In Frankreich, wo ich lebe, ist man während des ganzen Kriegs nicht sentimental geworden.” (Goll 1921a: 9).

Neste contexto, Yvan Goll faz de cada utilização do nome *Europa* uma declaração contra a violência dos nacionalismos experimentados durante a guerra (Kramer *in* Bru *et alii* 2009: 127). O Velho Continente torna-se um motivo menos presente na poesia dos anos 20 de Yvan Goll e vê o seu significado renovado, além de se confrontar com um paradoxo. Por um lado, Yvan Goll fará a apologia de uma Europa que se deveria despojar da superioridade cultural autoatribuída e do destaque dada à sua literatura. Destes esforços de descentralização europeia sobressai o que Kramer designou de “Europa minor”, fruto de uma retórica europeísta fortemente ligada a uma vanguarda que se queria *internacionalisante* (*idem*: 126). Esta nova Europa é reduzida a nível espacial, graças aos desenvolvimentos dos meios de comunicação e transporte, que terão um lugar privilegiado nos poemas desse período. O Velho Continente tornara-se subitamente um espaço de circulação ilimitado, muito diverso da arena circular dos anos precedentes,

facilmente percorrível em termos (meta)físicos: “Le soleil est monté sur son vélodipède/ Il court les routes de l’Europe / Les gens ouvrent les yeux pour le voir” (Goll 1996: 235). Poderíamos acrescentar que esta fascinação pela modernidade é acompanhada da denúncia de uma Europa culturalmente esgotada, cuja única salvação possível seria a renúncia ao seu pedestal cultural e a abertura a relações bilaterais equilibradas com as literaturas dos outros continentes, ditas “primitivas”, que conduziriam a uma síntese artística significativamente mais sofisticada e adequada à época:

Zenitismus könnte man nennen die Bändigung und Zusammenballung aller Ismen, und man müßte das Beste nehmen aus allen, die da hießen: Futurismus, Kubismus, Kreationismus, Ultraismus, Dadaismus; ich hätte noch weitere vorgeschlagen: Negrismus, Mongolismus, Derwischismus, Internationalismus. (Goll 1921c: 1083)

Com esta postura audaciosa e pouco difundida entre os artistas da época, Yvan Goll destaca-se dos autores que se concentravam nos sistemas literários nacionais: nesta proposta reside a ponte entre a biografia e a produção do poeta, promotor de uma pluralidade literária sincrética na sua obra como resposta a uma vida transfronteiriça. É digno de menção que Yvan Goll não se limitou a propor uma fusão inaudita das vanguardas, mas que a concretizou também, de onde provém a dificuldade em caracterizar os seus poemas em função das etiquetas vanguardistas tradicionais.

Todavia, Yvan Goll esboça com pouquíssimo rigor as novas fontes de criação literária e, ao mencioná-las, acentua a clivagem entre o centro artístico europeu-parisiense e as periferias onde se escondia o futuro da literatura futura (Kramer in Bru et alii 2009: 129). É visível que, na sua própria produção, Yvan Goll atribui a Paris um lugar de honra. O período entreguerras foram marcados pela alternância do poeta entre Paris e Berlin, e a primeira capital será colocada no centro da conceção da Europa do poeta: “Paris / Diamant am Halse Europas / Von Millionen Bogen- und Öllampen durchschillert.” (Goll 1921b: 14). Podemos começar a distinguir em filigrana o grande paradoxo que marca a visão do poeta neste período: apesar de valorizar as literaturas dos outros continentes em relação à europeia pelas sua vitalidade e originalidade, não suplantadas pelo peso da tradição cultural multissecular, Yvan Goll identifica-as como meio, como instrumento, para a salvação da arte europeia. Assim, constatamos que a sua visão permanece, no fundo, eurocêntrica: “C’est chez eux [les slaves] qu’on ira un jour puiser de la puissance. Ils sont les nègres d’Europe, dont nous avons besoin.” (Goll 1922: 9).

A representação da Europa na poesia do entreguerras de Goll encontra a sua cristalização em *Paris brennt*, cujo título inicial era *RADIOGRAMME*.¹⁰ O poema foi publicado na revista *Zenit*, que por se constituía um diálogo internacionalista bastante interessante: um poeta franco-alemão dedicava um longo poema à Torre Eiffel numa revista de vanguarda jugoslava. *Paris brennt* concretiza da forma mais visível a assimilação dos “ismos” da época, o *Ismensynkretismus* de que Goll fazia a apologia, veiculado através de meios de expressão moderna no sentido de Apollinaire, ou seja, usando diversos *media* artísticos de forma incomum e surpreendente (Ullmaier 1995: 158). Que postura poderia concretizar melhor a fusão de vanguardas desejada do que inserir citações dos poemas de Blaise Cendrars, Valentin Parnakh e Vicente Huidobro, no meio do longo poema, em língua (e alfabeto) original? Numa montagem poética levada ao extremo, Goll materializa a assimilação pelo zenitismo do melhor de cada corrente de vanguarda mundial.

Malgrado a dedicatória a Carl Einstein, *Paris brennt* obedece ao molde poético de *Zone* de Apollinaire, visto que se trata também de uma captura de Paris em deambulação e o estilo aliterativo repete muitos dos efeitos sonoros do poeta¹¹ (Robertson in Robertson/Vilain 1997: 132). A partir de então, Yvan Goll considerava-se o efebo e defensor do autor de *Alcools*, que determinará o seu posicionamento na querela do surrealismo, na qual se posicionou como herdeiro da aceção apollinariana do termo.¹²

Através da justaposição de cartas postais, poemas alheios, mensagens publicitárias, versos de *La Marseillaise*, e muitos outros elementos da vida moderna, Yvan Goll conseguiu construir uma colagem literária ao recorrer a técnicas típicas do cubismo, segundo a qual as imagens, pelo seu tamanho e relevância, atribuem ao texto uma função quase didascálica (Terigi 2013: 118). A língua torna-se propositadamente sintética, telegráfica, de modo a seguir o ritmo da vida moderna, evoluindo na direção do sincretismo à medida que a tensão aumenta nas cenas parisienses descritas. A apropriação das técnicas cubistas é ainda visível na difícil compreensão da sonoridade do poema, cuja leitura é próxima da de uma página de jornal. A divisão estrófica parece tão aleatória como a disposição na página, dado que os versos são por vezes mal alinhados, isolados, coagulados em massas, alternando no uso de maiúsculas e minúsculas. Tudo isto, somado à irregularidade total dos efeitos sonoros, maioritariamente assonâncias e aliterações, promove um olhar caótico de um olhar contínuo sobre Paris e uma visão disruptiva de um mundo exterior – pela qual várias cidades do mundo são ligadas – também preconizada pelos pintores cubistas (Phillips 1984: 119).

Yvan Goll ou o Esquecimento do Orfeu Europeu

Ideal der Ideale

Boxmatch in Jersey-City

Faustrecht des neuen Jahrhunderts

Metzgervereine schicken eine Delegation über den

Ozean

Idéal des idéaux

Match de boxe à Jersey-City

L'ère nouvelle du droit du poing

L'Union des Merciers envoie une délégation

au-delà de l'Océan

Achtung! Erstes Round!

Europa gibt dem Neger Zeus die Hand

Blau-weiss-rot ist seine Badehose

Es wölbt die männliche Brust rosa Stahl

Morse fiebert

Vier Fäuste kurbeln die Ehre der Welt

In Amerika stehn alle Uhren still

Die Munitionsfabriken haben geschlossen

Auf dem Atlantic halten die Dampfer an

Viertes round

Felsen kollern

Banken ausgeraubt

77 Selbstmorde

300 Schlaganfälle

Knock out !

(Goll 1921b: 12-13)

Attention ! Premier round !

L'Europe et le nègre Zeus se serrent la main

Caleçon tricolore

La poitrine humaine cintre un acier rose

Les appareils Morse ont tous la fièvre

Quatre poings façonnent l'honneur du monde

U.S.A. toutes les montres sont arrêtées

Les usines de munition ont congé

Les paquebots stoppent en plein Atlantique

Quatrième round

Des montagnes ont le vertige

Banques cambriolées

77 suicides

300 attentats à main armée

Knock-out

(Goll 1996: 210-211)

A Europa presente em *Paris brent* sobressai nas estrofes seguintes, onde é visível em filigrana o paradoxo que fomos abordando:

As estrofes citadas apresentam um combate de boxe entre um Europeu e um negro americano. A competição e o mercenarismo são apontados como os valores da época, sendo este combate o “ideal dos ideais”: a luta pressupõe a lei do mais forte, da qual se alimentava a modernidade. Se interpretarmos este encontro como confronto de duas culturas ocidentais, podemos dizer que Yvan Goll descreve as relações culturais entre a cultura americana e a europeia, prevendo uma americanização da Europa (que efetivamente ocorrerá após 1945). O encontro é iniciado com uma abertura à alteridade, com o aperto de mão entre o Europeu e o americano. Muito significativamente, o Europeu enverga a bandeira de França, indício da importância atribuída ao país no seio do Velho

Continente. O verso “Morse fiebert” ilustra bem o esforço de síntese máxima na qual Goll tentou condensar a poesia: as informações sobre o combate circulam ao nível internacional numa troca de sinais tão frenéticos como estes versos.

A derrota do Europeu não é explícita: torna-se legível na catástrofe de ordem mundial exposta na estrofe seguinte. Após uma paragem absoluta dos grandes símbolos da vida moderna (relógio, fábricas, navios), o mundo é virado do avesso tanto no campo como nos ambientes urbanos. Notemos que o estilo telegráfico de Goll constrói uma acumulação de tensão que se transmite ao leitor: a enumeração dos elementos catástroficos provoca uma agitação cada vez maior que culmina no veredito “Knock out!”. Constitui-se assim uma versificação do efeito borboleta o qual o antigo ideal de civilização está condenado, que implica uma impressão de frenesim constante no leitor.

O americano vence o combate graças à componente negra, bem presente na sua cultura, que a Europa se recusara a assimilar. O interesse pela cultura negra neste período, especialmente africana, tributária do desenvolvimento da etnologia, foi transversal a muitas manifestações artísticas das vanguardas. O eco primitivista dos poemas de Goll tem as suas origens na obra de Carl Einstein¹³ e de Tristan Tzara.¹⁴ A decadência cultural e moral da Europa provém, segundo Goll, da recusa em aceitar manifestações culturais vindas deste continente. No seu artigo de 1926 “Die Neger erobern Europa”, Goll valoriza o *melting pot* americano e reafirma que só a abertura a outras tradições literárias e artísticas, sem, contudo, se congratular do facto de que a cultura europeia estava condenada a ser absorvida pelas dos outros continentes:

Und doch, wozu klagen? Die Neger sind da. Ganz Europa tanzt bereits nach ihrem Banjo. Es kann nicht anders. Manche sagen, das sind die Rhythmen aus Sodom und Gomorrha ... Warum sollten es nicht die aus dem Paradies sein? Hier sind ein Untergang und ein Anfang verquickt. (Goll 1926: 4)

A imagem do Zeus negro, representando a cultura americana, será um motivo fecundo na produção do casal Goll, com especial destaque para o romance *Le Nègre Jupiter enlève Europe*, publicado no mesmo ano por Claire Goll. O aperto de mão, início da derrota cultural europeia, torna-se um gesto autodestruidor, quase suicidário, da Europa. Derrubado por esta nova cultura primitiva, esgotado mas resistente à permeabilidade artística, o Velho Continente parece condenado ao atrofimento.

A Europa na prosa dos anos 20: *Die Eurokokke*, *À bas l'Europe*

Espartilhado entre a promoção de uma mudança social e cultural europeia, sobre a qual era cada vez mais cético, e o refúgio na poesia alquímica e cabalista que escreverá a partir dos anos 30, Yvan Goll estreia-se na prosa como sinal de um corte com os círculos poéticos de vanguarda e as causas sociais (Knauf 1996: 158). Esta representação da Europa será ainda mais desenvolvida nos dois textos em prosa mais conhecidos do autor, *Die Eurokokke* e *À bas l'Europe*, obras provocadoras desde o título. Ambos são protagonizados por personagens masculinas pertencentes a um meio burguês e que, em Paris, se apercebem da vacuidade e do desencanto da cultura europeia, confrontados com um niilismo indigno desse nome.

Die Eurokokke escapa em numerosíssimos aspetos às grelhas genéricas tradicionais, tendo por base um texto escrito em francês e publicado em 1926 no jornal franco-italiano 900, com o título *L'Eurocoque*. Yvan Goll, amplificando-o em língua alemã, conceberá o livro que será queimado em 1933 e o tornará um artista degenerado aos olhos do regime de Hitler. Esta obra sem género literário (Terigi 2013: 181) não apresenta uma sequência narrativa tradicional, mas somente uma justaposição de percepções e diálogos do protagonista, cujo nome não é mencionado, durante uma deambulação por Paris, que dura somente vinte e quatro horas.

A pandemia do bacilo europeu, na origem do neologismo do título, não é o mote de abertura de *Die Eurokokke*, no qual a Europa aparece em primeiro lugar como uma prostituta que surge em sonhos ao protagonista.

[...] Von Ihnen kenne ich Kunstwerke von Träumen, die Sie gegen Ende der Nacht oft singen oder weinen. Ich verstand einmal das Wort Europa. Ist das eine Frau?

Eine alte Hure!“ sagte ich lachend. „Ich streite mich oft mit ihr, weil sie unbedingt in mein Bett will und ich mich ihrer kaum erwehren kann. (Goll 1988: 13)

Assim, Goll mostra-nos claramente que a sua imagem da Europa é radicalmente oposta à do mito, à jovem inocente raptado por Zeus. Em 1927, a Europa é totalmente perversa e imiscui-se na intimidade do personagem, que se define como o “europeu exemplar” (*idem*: 14), último sonhador do continente, culto e exausto. O seu sofrimento vem de uma dupla constatação: por um lado a sua vida perdera todo o sentido; por outro, a dos seus contemporâneos também, ainda que não se apercebesse, o que revoltava a personagem. Mantendo um interesse particular pelas classes desfavorecidas da cidade,

que tinha feito de um bairro de prostituição o seu último panteão, o pensamento do personagem é monopolizado por críticas e denúncias relativas ao estado da civilização europeia

Aber die Maschine Europa arbeitet leer : Sie füllt Mägen mit gefälschtem Brot, sie baut künstlerische Häuser aus Eisenpapier, die Ware ist schlecht, der Lohn gering, und am Ender der sechs heiligen Arbeitstage steht der unheilige Sonntag, den man verschläft, aus Angst vor der großen Langeweile, die Europa infiziert. (Goll 1988: 100)

Este passo permite-nos introduzir o eixo principal do romance: a pandemia que corroía a cultura europeia a partir do seu interior e preparava a morte do Velho Continente. Um cientista, significativamente americano, descobrira pela primeira vez o bacilo nas mãos do personagem principal, após tê-lo estudados em monumentos, livros antigos e animais. Como sintoma mais evidente da doença apresenta-se o *ennui*, na medida em que as vítimas são privadas de qualquer ambição ou crença. O vírus tinha-se disseminado pela população europeia e é também a causa do mal-estar do personagem principal.

O pendor autobiográfico da obra manifesta-se na sua totalidade quando todos os poetas contemporâneos são criticados cinicamente pela sua recusa absoluta da tradição, um círculo literário aparentemente desinteressante, mas ao qual o narrador não tem acesso, tal como Goll e a sua relação com o círculo surrealista:

And den Tischen saß die Blüte der europäischen Zivilisation und tat absichtlich das Gegenteil von dem, was drei Jahrhunderte Stil, Esprit und Artigkeit ihr eingeimpft hatten. [...] Sie waren alle blaß und leer : Das aber kam, ich wußte es, von der europäischen Krankheit. [...] Die Langweile gesunder Jünglinge was das Resultat der Eurokokkenepidemie. (Goll 1988: 113-114)

Embora o americano seja apresentado como especialista do vírus, Goll mostra-nos como nem ele acreditava na americanização da Europa como solução para a pandemia. De facto, à civilização em vias de extinção estava reservado um destino de mártir, porque até Henry d'Anglade, personagem com função de guia espiritual do narrador durante a sua errância parisiense, afirma: "Das Amerikoon kennen wir längst. Es ist ein Quacksalbermittel. [...] Wir wollen unsern eigenen Tod sterben, nicht den der andern.

Das ist der Heroismus Europas. Es bekämpft mit seinem Geist, dessen Schwächen es bereit erkannt, allein, isoliert, unverstanden [...]“ (Goll 1988: 98).

Este desencanto é o que mais choca Edmond, protagonista de *À bas l'Europe*, que se vê envolvido na capital parisiense pelo seu meio-irmão Philippe. O romance, publicado em 1928 ao mesmo tempo em francês e em alemão (com o título *Der Mitropäer*¹⁵) tem por base a experiência pessoal de um poeta franco-alemão como Goll nos círculos literários de Paris. Edmond, pacifista e defensor dos Estados Unidos da Europa, nascera a bordo de um transatlântico e fora educado na Suíça. Em Paris, que considera o núcleo da cultura europeia, depara-se com uma burguesia que não acredita mais no projeto europeu, nem em nenhum outro. O micróbio europeu faz também a sua aparição no romance, propagado por grupos de jovens burgueses que proclamam a cada noite o fim da Europa.

- Tout cela ne serait que forcer le cours naturel de l'histoire. Ils nous a été donné de constater la putréfaction et le dessèchement de la zone européenne. Une seule attitude reste logique chez nous : cultiver le bacille de la maladie, attiser le foyer d'infection. [...] Et c'est à cela que ne peut manquer d'aboutir notre superculture. Donc tout est pour le mieux. Appelez les Américains, appelez les nègres contre l'Europe !
- À bas l'Europe ! s'écria Drapier. (Goll 1928: 43)

Neste romance, Yvan Goll baseia-se propositadamente em estereótipos franceses e alemães, visto que lhe seria impossível de denegrir uma das suas pátrias deixando a outra incólume (Knauf 1996: 159). Tanto a França como a Alemanha aparecem sob um olhar crítico: o francês peca por snobismo, pela distancia irónica de tudo e por uma arrogância nilista, que parecem inaceitáveis aos olhos do narrador, ao mesmo tempo que o idealismo e a obediência alemães se tornam risíveis e contraditórios:

L'Européen central a besoin qu'on lui donne de tels ordres [...] Avant d'agir, l'Européen central consulte son chef ou son père. [...] L'occidental vit plus directement et plus logiquement. Et pour autant qu'il vit, il ne pense pas. Le Français n'a besoin d'aucun idéal, car il est son propre idéal [...] (Goll 1928: 120-122)

Um projeto demasiado europeísta?

A representação da Europa sofre uma evolução ao longo do desenvolvimento poético de Yvan Goll, sempre enraizada numa reflexão sobre as suas origens. Antes de tudo,

este poeta europeu, ainda mal compreendido como tal hoje em dia, utilizou a sua pluma bilingue para defender a Europa de uma guerra mortífera e depois para a proteger de uma decadência cultural irreversível. O Velho Continente e os europeus são um tema e um destinatário frequente de Goll, principalmente na sua primeira metade de vida, durante a qual o autor experimentava a pluralidade de movimentos de vanguarda que estavam à disposição de um poeta transfronteiriço como ele.

Yvan Goll deixa-nos assim uma visão bastante provocadora e visionária da Europa, que pode ainda ser objeto de estudo de um frutuoso trabalho de investigação. A sua parca fortuna literária está, por um lado, determinada pela lógica dos círculos literários do início do século XX, na medida em que lhe era impossível abrir-se ao mundo para defender a arte do seu país (Hunkeler 2018: 242). Por outro lado, só nos últimos anos Yvan Goll começou a ser estudado como poeta europeu no século XX, o que nos desafia a interpretar a sua obra no quadro de um excesso e uma ausência de pátria simultâneos (Altanis-Protzer 2013), à qual só uma Europa unida, pacificada e aberta ao Outro poderiam dar uma resposta.¹⁶ Uma grelha de leitura recente, mas que o próprio autor já destacava, quando escreveu em 1924 a Maiakovsky: “Ich schreibe deutsch und französisch, gehöre aber nur Europa” (*apud* Terigi 2013: 9).

NOTAS

¹ “Mon sentiment, à la fois alors et aujourd’hui, est qu’il est difficile d’imaginer les raisons pour lesquelles il [Yvan Goll] n’est pas mieux connu. Il a certainement été une personne importante de la littérature pensante de la première moitié du siècle.” Philip Lamantia em entrevista com Nan Watkins, tradutora da obra de Goll nos Estados Unidos da América. (Watkins 1999: 58)

² Yvan Goll foi o responsável pela tradução em inglês de Aimé Césaire e do seu *Cahier d’un retour au pays natal* (1939) na edição bilingue em que colaborou (não sem hostilidade) com André Breton. *Vide* Ronsin 2004: 197–207.

³ Em 1911, Kurt Hiller utilizou o termo *Expressionismus* para se referir pela primeira vez à produção do grupo de escritores de Berlim ao qual pertencia, transpondo a palavra do domínio da pintura. Sobre o conceito de Expressionismo aplicado à literatura, *vide* Anz (2016: 1–23).

⁴ Podemos afirmar que, ainda hoje, o expressionismo é ainda uma corrente de vanguarda quase desconhecida do público francófono, cujo sinal mais evidente é a falta de uma tradução em francês de *Menschheits Dämmerung*.

⁵ *Vide* Bem/Guyaux (1995) e Dard (2019)

⁶ A relação entre Yvan Goll e o Oriente pode ainda ser amplamente explorada: por um lado, pelos seus *haikai* (provavelmente escritos em 1920), ele é considerado o primeiro autor de *haikai* em língua alemã; por outro lado, o seu ceticismo perante uma asiatização da Europa sobressai em vários dos seus textos e

- na organização pouco cuidadosa da poesia oriental na sua antologia de poesia mundial *Les Cinq Continents* (1922). *Vide* Klawitter (2013).
- ⁷ Nove meses antes, o escritor austríaco Paul Hatvani tinha já declarado o expressionismo morto pela mesma razão evocada por Goll: existia nesta corrente artística um desfasamento entre a arte e as exigências da época, pelo que o expressionismo não tinha cumprido os seus objetivos sociais. Sobre outros escritores expressionistas que anunciaram o fim do movimento, *vide* Terigi (2013: 78–80).
- ⁸ A posição de Goll face ao expressionismo neste período não é homogênea, porque reconhece que os autores expressionistas haviam sido os primeiros a constatar que a sociedade sofria de uma carência espiritual de uma linguagem lacônica, mesmo não tendo sido capazes de a suprir. Sobre esta nuance *vide* White in Robertson/Vilain (1997: 27).
- ⁹ Veja-se a divisão em cinco grupos da sua antologia de poesia mundial *Les Cinq Continents* (1922), grupo anglo saxão, latino, germânico, eslavo e oriental, nos quais as *chansons nègres* e os poetas judeus são incluídos no grupo oriental, entre outras incongruências.
- ¹⁰ Este título faria alusão de forma mais perceptível ao manifesto zenitista de Micić: “Das zenitistische Wort muß *Elektrifizierung* sein / Das zenitistische Wort muß *Radiogramm* sein.” (Micić 1921).
- ¹¹ A título de exemplo, vejamos como Goll tenta provocar o mesmo efeito de leitura do célebre “Soleil cou coupé” com Apollinaire termina *Zone*: “des Sonnenaufangs goldene Orangen” (Goll 1921b: 3) e, na versão francesa “oranges or aurore”.
- ¹² Para uma recapitulação desta longa e intensa querela em torno do conceito de surrealismo, que foi também determinada por lógicas nacionalistas dos círculos de vanguarda e da qual André Breton saiu vencedor, *vide* Müller–Lentrodts (1997).
- ¹³ *Negerplastik* de Carl Einstein é considerada um marco na História da Arte africana e modelou o primitivismo da época em vários países europeus (Strother 2011).
- ¹⁴ Não esqueçamos que os ‘poèmes nègres’ foram declamados no Cabaret Voltaire no período áureo do Dadaísmo. *Vide* Béhar 2018.
- ¹⁵ Uma análise das diferenças das duas versões da obra, a francesa e a alemã, permite tirar conclusões muito interessantes sobre o leitor modelo de Yvan Goll, na medida em que determinados elementos do romance são alterados para se adequarem melhor à sensibilidade do leitorado dos dois países. Por exemplo, na versão alemã, Phillipe chama-se Edgar, e Edmond não é apresentado como defensor dos Estados Unidos da Europa, mas somente discípulo de Roman Rolland. Para mais nuances entre as duas versões *vide* Knauf (1996).
- ¹⁶ Esta solução é explicitamente formulada no seu manifesto do surrealismo, publicado algumas semanas antes do de André Breton: “Le surréalisme ne se contente pas d’être le moyen d’expression d’un groupe ou d’un pays : il sera international, il absorbera tous les ‘ismes’ qui partagent l’Europe, et recueillera les éléments vitaux de chacun.” (Goll 1924: 2).

Bibliografia

- Altanis–Protzer, Ute (2013), “Fiktive Avantgarden. Yvan Goll und die ästhetische Moderne”, *iablis. Jahrbuch für europäische Prozesse*, <https://www.iablis.de/iablis_t/2013/altanis-protzer13.html> (consultado a 11/02/2020).
- Anz, Thomas (2016), *Literatur des Expressionismus*, Berlin, Springer Verlag.
- Barbosa, Maria Aparecida (2011), “Les Cinq Continents, a antologia de Goll: apelo (po) ético cosmopolita”, *Alea*, nº 2, <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517106X2011000200004&lng=en&nrm=isso> (consultado a 06/04/2020).

- Béhar, Henri (2018), “Lumière Noire : Tristan Tzara et ses ‘poèmes nègres’”, *Mélusine*, <<https://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/?p=1013>> (consultado a 28/05/2020).
- Bem, Jeanne / Guyaux, André (orgs) (1995), *Ernst Robert Curtius et l'idée d'Europe: actes du colloque de Mulhouse et Thann des 29, 30, 31 janvier 1992*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- Carmody, Francis James (1956), *The Poetry of Yvan Goll: A biographical study*, Paris, Caractères.
- Fauchereau, Serge (1974), “Yvan Goll expressionniste et moderniste appliqué”, *Liberté*, nº 16, 50-79.
- Glauert-Hesse, Barbara (2004), “Je n'appartiens qu'à l'Europe”, *Europe*, nº 899, 114-151.
- Grunewald, Michel / Valentin, Jean-Marie (orgs.) (1994), *Yvan Goll (1891-1950) Situations de l'écrivain*, Berna, Peter Lang, 1994.
- Goll, Ivan (org.) (1922), *Les cinq continents. Anthologie mondiale de poésie contemporaine*, Paris, La Renaissance du livre.
- (1928), *À bas l'Europe*, Paris, Éditions Émile-Paul Frères.
- Iwan (1921a), *Paris brennt. Ein Poem nebst einem Postkartenalbum*, Zagreb, Zenit.
- Iwan (1921b), “Der Expressionismus stirbt”, *Zenit*, nº8, 8-9.
- Iwan (1921c), “Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik”, *Die Neue Rundschau*, nº 32, 1082-1085.
- Ivan (1921), “Zenitistisches Manifest”, *Zenit*, nº 5, 1-2.
- Yvan (1926), “L'Eurocoque”, 900. *Cahiers de l'Italie et de l'Europe*, 135-138.
- Yvan (1996), *Die Lyrik in vier Bänden*, Berlin, Argon.
- Yvan (1988), *Die Eurokokke*, Berlin, Argon.
- Hunkeler, Thomas (org.) (2014), *Paradoxes de l'avant-garde : la modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Classiques Garnier.
- (2018), *Paris et le nationalisme des avant-gardes. 1909-1924*, Paris, Hermann Éditeurs.
- Klawitter, Arne (2013), “‘Komprimierte Kunstpillen’. Das moderne Haikai bei Yvan Goll”, *Études Germaniques*, nº 271, < <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2013-3-page-475.htm> > (consultado a 06/04/2020).
- Knauf, Michael (1996), *Yvan Goll, ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden*, Berna, Peter lang.

- Kramer, Andreas / Vilain, Robert (2006), *Yvan Goll: A Bibliography of the Primary Works*, Berna, Peter Lang.
- Kramer, Andreas (2009), “Europa minor. Yvan and Claire Goll’s Europe”, in *Europa ? Europa !*, Berlin, Walter de Gruyter, 126-137.
- Micić, Ljubomir (1921), *Manifest des Zenitismus*, < <http://www.physiologus.de/z/zenitism.htm> > (consultado a 14/12/2020).
- Müller-Lentrodt, Mathias (1997), *Poetik für eine brennende Welt: Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avant-garden*, Berlin, Peter Lang.
- Papparella, Teresa (2008), “La Quête d’identité et le bilinguisme d’Yvan Goll”, *Babel*, nº 18, < <http://journals.openedition.org/babel/292> > (consultado a 30/01/2020).
- Phillips, James (1984), *Yvan Goll and Bilingual Poetry*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz.
- Pinthus, Kurt (1920), *Menschheits Dämmerung: Symphonie jüngster Dichtung*, Berlin, Rowohlt.
- Reichel, Edward (1994), “Yvan Goll als Romancier – in Frankreich und in Deutschland: ein weißer Fleck der Germanistik und der Romanistik: Seine Paris – Berlin – Trilogie” in *Offene Gefüge: Literatursystem und Lebenswirklichkeit: Festschrift für Fritz Nies zum 60 Geburtstag*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 471-487.
- Robertson, Eric / Vilain, Robert (orgs.) (1997), *Yvan Goll – Claire Goll: texts and contexts*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Rolland, Romain (1914), “Au-dessus de la mêlée”, *Journal de Genève*, nº 260, < https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1914_09_22/5 > (consultado a 07/04/2020).
- Ronsin, Albert (2004), “Yvan Goll et André Breton”, *Europe*, nº 899, 191-209.
- Terigi, Elisabetta (2013), *Yvan Goll ed il crollo del mito d’Europa*, Florence, Firenze University Press.
- Watkins, Nan (1999), “‘Soleils jumeaux’ : Yvan et Claire Goll en Amérique”, in *Yvan Goll (1891-1950) : Poète Européen des Cinq Continents*, Société des Amis de la Fondation Yvan et Claire Goll, Saint-Dié-des-Vosges.
- Yvan et Claire Goll (2008), <<http://yvanclairegoll.canalblog.com/archives/2008/12/02/11600122.html> > (consultado a 06/05/2020).

Pertencer a parte nenhuma?: inscrições de imigrantes e afro-descendentes em narrativas portuguesas contemporâneas

Ana Margarida Fonseca

Instituto de Literatura Comparada/Centro de Estudos Comparatistas/ Instituto
Politécnico da Guarda

Introdução

Em *Memórias da Plantação*, a escritora e académica Grada Kilomba relata os inúmeros obstáculos que teve de superar para se poder inscrever como estudante de doutoramento na Alemanha, e como um dia, já munida de uma carta oficial da sua orientadora, foi interpelada por uma funcionária da biblioteca de Psicologia que lhe disse (e só a ela, de entre várias dezenas de pessoas brancas) que a biblioteca era apenas para estudantes universitários. A carta era o passaporte de que necessitava para ser “um corpo no lugar”, um corpo académico como os seus colegas brancos. Noutros momentos, com outros interlocutores, repetiu-se a mesma ideia de que ela era *um corpo fora do lugar*, um corpo que não podia pertencer, porque ao contrário dos corpos brancos – que pertencem a toda a parte – a ela cabia-lhe o espaço das margens. Afirma Kilomba (2020: 62): “A negritude coincide não só com ‘fora’, mas também com imobilidade. Estou imobilizada porque, como mulher negra, sou vista como estando ‘fora do lugar’”.

Esta ideia de estar “fora do lugar” conduzirá a nossa reflexão acerca das *deslocações* e das *relações de pertença* em narrativas de/sobre migrantes e afrodescendentes. Procuramos um duplo ponto de vista: por um lado, narrativas escritas por autores que viveram a migração ou que se reconhecem como afrodescendentes; por outro, narrativas em que essas vivências são objeto de representação por alguém exterior, que lança um olhar privilegiado sobre as realidades em causa. Interessar-nos-á, pois, questionar se a consciência de não pertencer a parte nenhuma, esse estado de desamparo e desenraizamento, prevalece nos textos literários escritos nas últimas duas décadas em torno da experiência de afrodescendentes ou, pelo contrário, observamos uma tentativa de redefinir identidades e encontrar um chão a que possam chamar seu.

O silêncio do outro

Uma primeira observação que se impõe diz respeito à escassa representação, na literatura portuguesa, tanto de imigrantes africanos como de afrodescendentes, seja na condição de objeto de representação seja, de forma ainda mais notória, como vozes autorais. Silenciosas ou silenciadas, estas pessoas permanecem nas margens dos discursos de poder, em contínuo e raramente quebrado estado de subalternidade, ao arrepio de uma retórica triunfalista que faz da miscigenação uma bandeira lusotropical de reiteração da superioridade portuguesa.

Nas palavras de Miguel Vale de Almeida (2006: 364),

Quando os africanos pós-coloniais migram para Portugal, migram para ocupar posições de classe que lhes retiram toda e qualquer mais-valia enquanto exóticos localizados. Ocupam agora as margens do centro, nas relações de produção, como na geografia social. Dos indígenas coloniais preservam (é-lhes preservado...) o trabalho compulsório; como o são as ‘raízes’ da sua indigeneidade, sob a forma de expressões culturais diferenciadoras. [...] O que se lhes exige como saída é a *assimilação*, agora glosada como *integração*.

As exigências burocráticas e os entraves legais colidem com a ideia de um acesso livre à possibilidade da cidadania, e de forma idêntica contradizem os discursos de “multiculturalismos de promoção estatal e/ou comunitarista” (*idem*: 366), os quais assentam no pressuposto de que existe uma “entidade reguladora” que medeia quem tolera e o que é tolerado.

Convergindo com este pensamento, para Inocência Mata, trata-se de “estranhos em permanência”, uma vez que “o discurso da nação [...] continua a textualizar os africanos aqui residentes e seus descendentes como os *outros*” (Mata 2006: 289), agora deslocados espacialmente desse corpo colonial que anteriormente, na retórica oficial, os abrangia. Reconhecendo como incipiente “a percepção e a assunção do/pelo *outro* como entidade etnocultural diferente pertencente ao corpo da nação”, considera a académica que o surgimento de um discurso *sobre o outro* é, apesar de tudo, “o primeiro passo para a nomeação da existência do *outro*” (*idem*: 294). A questão, acrescentamos, são os modos como estes discursos se configuram no limiar de uma inescapável alteridade, tornando impossível o reconhecimento do estranho em nós enquanto sujeitos, sociedade, nação.

De acordo com os censos de 2011, habitavam em Portugal cerca de 370 000 cidadãos nascidos num país africano, a quase totalidade oriunda dos PALOP, mas a ausência da recolha de dados étnico-raciais dificulta a contabilização dos afrodescendentes com nacionalidade portuguesa.¹ A invisibilidade social, e até demográfica, contrasta com a sobre-exposição da marca da cor da pele, que atesta a origem “estrangeira” mesmo daqueles que nunca viveram noutro país – nem eles, nem por vezes os seus pais. Assim, imigrantes e afrodescendentes constituem frequentemente, em termos de percepção social, uma amálgama que indiferencia quem nasceu em países africanos e migrou para o território português e quem nasceu já em Portugal, filho ou neto de imigrantes. A dificuldade na delimitação destes conceitos identitários expõe a importância da articulação de elementos como a raça, a nacionalidade e o território. (Gomes 2019: 21) Deste modo, pensar as identidades de migrantes e afrodescendentes obriga a pensar o colonialismo, enquanto processo histórico inacabado, assim como os movimentos de deslocação gerados em tempos pós-coloniais.

Ainda que sejam múltiplas as temporalidades envolvidas nestes processos de deslocação, no imaginário nacional a estes migrantes e afrodescendentes parece estar reservado um lugar definido – o espaço das margens, quer na topografia da cidade quer nas representações sociais, nas quais se inclui o mercado de trabalho, as instituições académicas, os meios de comunicação. E quando estão “fora do lugar”? Quando ocupam posições que não lhes estão destinadas, quando passam, simbólica ou geograficamente para o centro? O ruído gerado nas redes sociais pela colocação de um apresentador negro no noticiário da estação televisiva Sic Notícias² – com manifestações de regozijo por parte de alguns, e protestos quando à valorização do facto

por parte de outros – é em si mesmo a confirmação de uma exceção, o sinal de que *é um corpo fora do lugar* – mesmo quando, ou sobretudo quando se reclama que não há nada de invulgar nisso.

Relacionando-se com a sua própria experiência de britânica com ascendência paquistanesa e nome árabe, Sarah Ahmed é incisiva quando afirma: “Bodies stand out when they are out of place. Such standing re-confirms the whiteness of the space” (Ahmed 2007: 159). Corpos não-brancos habitam espaços brancos: podem passar despercebidos, mas tornam-se hiper-visíveis quando os sujeitos não podem ou não conseguem esbater-se no fundo – as pessoas pestanejam, e olham de novo; os espaços familiares tornam-se estranhos.

Grada Kilomba falava na imobilidade dos corpos negros; de facto, é esta uma oposição crucial em relação à “não marcação da branquitude”, a qual permite que os corpos habitem o mundo como se estivessem em casa. Pelo contrário, refere Ahmad, para os não brancos o movimento do corpo não é assim tão fácil – a qualquer momento podem ser barrados com perguntas (quem é você? O que está a fazer?) e ser barrado não é apenas stressante – converte o corpo no local do próprio stress.

A presença de mulheres e de minorias ráticas desencadeia um conjunto de processos que assinalam que os mesmos são *invasores do espaço* (Puhar 2004: 10), uma metáfora utilizada por Nirmal Puhar e que expressa de forma poderosa o desconforto do corpo negro no espaço do outro:

Formally, today, women and racialised minorities can enter positions that they were previously excluded from. And the fact that they do is evidence of this. However, social spaces are not blank and open for anybody to occupy. There is a connection between bodies and space, which is built, repeated and contested over time. While all can, in theory, enter, it is certain types of bodies that are tacitly designated as being the ‘natural’ occupants of specific positions. Some bodies are deemed as having the right to belong, while others are marked out as trespassers, who are, in accordance with how both spaces and bodies are imagined (politically, historically and conceptually), circumscribed as being ‘out of place’. Not being the somatic norm, they are space invaders. (*idem*: 8)

As narrativas que nos propomos analisar provêm de distintos lugares de enunciação, mas em todas elas encontramos a dualidade entre o ser imóvel (ou estar imobilizado, ou ser barrado) e o “estar fora do lugar”. Entre inclusão e exclusão, procuramos espaços de resistência entrevistados, realizados ou apenas sonhados.

O corpo barrado – a imobilidade social

Um dos primeiros romances na literatura portuguesa a representar migrantes e afrodescendentes em tempos da pós-colonialidade foi *O Meu Nome é Legião* de António Lobo Antunes. Nesta obra de 2007, escrita como se de um relatório policial se tratasse, é representado um grupo de oito jovens delinquentes – um branco, seis mestiços, um negro – que transgride a fronteira topográfica e metafórica que separa o Bairro 1º de Maio das casas da classe média e alta, para protagonizar vários assaltos violentos. A pluridiscursividade característica das obras do autor traduz-se, neste texto, numa convergência entre o discurso do polícia que elabora o relatório e os discursos dos habitantes do bairro, os quais assumem a voz narrativa sob a forma de entrevistas concedidas no âmbito da investigação dos crimes.

A imobilidade e invisibilidade da maioria dos habitantes do bairro – trabalhadores da construção civil, empregadas de limpeza, cozinheiras – contrasta com a mobilidade e a hiper-visibilidade dos marginais que roubam e agredem. É um outro sentido de estar “fora do lugar” – a transgressão de quem ocupa o espaço do branco não para permanecer invisível (enquanto serviçal) mas para exercer uma posição de poder – ilegítimo ou usurpado, pouco importa. De observar que a fronteira que separa o bairro da cidade dos brancos é representada quer pela vegetação quer pela ação policial (Paiva 2013: 199), que reiteradamente dissuade migrantes e afrodescendentes a transgredir o espaço do outro. No discurso do padrasto do Hiena essa ilusão securitária é enunciada repetidas vezes:

Não é o Bairro que me complica com os nervos, é a Polícia a espiar-nos, de vez em quando um automóvel nas figueiras bravas, homens à paisana e um velho a distribuir-lhes cactos (Antunes 2007: 132)

e eu à espera do meu pai mesmo assim certo que havia de encontrar o caminho do Bairro não pelo lado das figueiras bravas e dos cactos, por cima o eucaliptal e a pedreira mas quem me garante que a Polícia não na pedreira, no parque de campismo à saída da Amadora ou na auto-estrada com raparigas nos marcos quilométricos a acenarem à gente vindas de África no acabar da guerra (*idem*: 133)

O policiamento do bairro concretiza o desejo de manter a separação irreduzível entre espaços, um *mecanismo de paragem (stopping device)* que, como Ahmed refere,

dificulta o movimento do corpo não branco: “Stopping is both a political economy, which is distributed unevenly between others, and an affective economy, which leaves its impressions, affecting those bodies that are subject to its address” (Ahmed 2007: 161). Contudo, os jovens escapam, fogem à vigilância, roubam, matam e um deles é morto: o cerco e ataque ao bairro, na parte final do romance, expõe a artificialidade das barreiras e a forma como o hibridismo é imanente à cidade pós-colonial e seus anexos.

Destes jovens, disse Lobo Antunes que “O problema é que não pertencem a parte nenhuma, nasceram cá mas não ganharam Portugal e os pais perderam África” (Antunes 2008: 584). A experiência do desamparo une estas personagens e evidencia o impasse identitário: nem brancos nem africanos, portugueses de nacionalidade mas excluídos de todas as formas de cidadania.

Idêntico desamparo, embora em circunstâncias muito distintas, caracteriza a personagem negra de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, romance publicado dez anos depois de *O Meu Nome é Legião*. O estatuto da personagem é, desse logo, afetado por uma incontornável ambivalência – migrante involuntário, a integração na família branca ocorre após os pais biológicos serem brutalmente assassinados em Angola pelo alferes que depois o resgata e traz para Portugal. Ainda que na aparência a integração na família adotiva se faça sem percalços, o preconceito de cor está sempre latente, quer nos comentários depreciativos dos membros da família (os pais, a irmã, mais tarde a mulher) quer na forma como a sociedade o segrega, desde logo na escola, onde é considerado mais estúpido por ser preto (Antunes 2017: 444)

Ao contrário dos jovens do bairro 1º de Maio, na topografia da cidade o seu espaço é o centro e socialmente parece levar uma vida de classe média em nada diferente dos portugueses *nativos*, incluindo o casamento com uma mulher branca. Porém, a inferioridade racial será sempre o signo prioritário na relação conjugal. O tratamento da mulher por “Sua Excelência” denuncia a desigualdade entre o casal e a submissão do ex-colonizado ou do migrante, num contexto em que ele se sente sempre *fora do lugar*. A violência psicológica existente na relação conjugal encontra-se reiterada numerosas vezes, no nojo que a mulher tem dele, no evitamento do contacto sexual, no aborto que faz por não suportar a ideia de um filho mestiço. A raça errada do marido é a culpada pela “vida de merda” que leva, mas da parte deste não há – aparentemente – qualquer sinal de revolta ou insubmissão: “Mas o dinheiro que o preto ganha, mesmo pouco, dá jeito e além disso obedece, contenta-se, não pretende mandar, não se atreve a zangar-se” (*idem*: 304).

Recorrendo ao pensamento de Frantz Fanon, Sarah Ahmed sublinha que os corpos são moldados pelas histórias coloniais, pelo que o mundo da branquitude é o que recebemos como herança e o que consideramos natural:

Colonialism makes the world ‘white’, which is of course a world ‘ready’ for certain kinds of bodies, as a world that puts certain objects within their reach. Bodies remember such histories, even when we forget them. Such histories, we might say, surface on the body, or even shape how bodies surface [...]. Race then does become a social as well as bodily given, or what we receive from others as an inheritance of this history. (Ahmed 2007: 153-4)

A cor negra da personagem impossibilita que se esbata contra o fundo e passe despercebido, carregando o peso da exclusão e da imobilidade mesmo quando, numa primeira análise, o corpo habita o centro. O assassinio do pai adotivo numa matança do porco, seguida do seu próprio linchamento pela população da aldeia, concretiza a impossibilidade de viver uma identidade estilhaçada, pois ele está permanentemente “fora do lugar”, corpo estranho numa sociedade que não o reconhece como igual.

São, assim, formas distintas de uma mesma imobilidade social – os jovens estão presos ao bairro degradado e à vida de crime como o filho do alferes está preso à vida suburbana e ao casamento de fachada. Simultaneamente, em ambas as narrativas observa-se a tentativa de libertação através da violência cometida contra o corpo branco. Porém, não há qualquer resolução positiva para o conflito identitário; os sujeitos não se reconstróem e a mobilidade é apenas temporária. O fim do corpo negro é aniquilação, real ou figurada, de uma diferença que se torna insuportável.

Outra das escritoras que primeiro rompeu com a ausência da voz de migrantes e afrodescendentes na literatura portuguesa é Lúcia Jorge, cujos romances *A Noite das Mulheres Cantoras* e, sobretudo, *O Vento Assobiando nas Gruas* apresentam personagens negras, deslocadas dos espaços africanos de origem para as periferias de cidades portuguesas. Nesta última obra, publicada em 2002, Lúcia Jorge cruza a história de duas famílias profundamente díspares em termos de raça, classe e poder, para contar uma improvável história de amor entre uma mulher de trinta anos, Milene Leandro, e um operário viúvo cabo-verdiano, Antonino Mata. Em pano de fundo, a *Fábrica de Conservas Leandro 1908* – um espaço semi-arruinado, arrendado pela matriarca Regina Leandro à numerosa família Mata.

Afonso Leandro contesta esta concessão do espaço a quem considera ser “Pessoas que vinham dum outro mundo, duma outra era. Pessoas que não sabiam fazer mais nada além de amassar cimento e colocar tijolo sobre tijolo, actos primitivos anteriores à civilização” (Jorge 2002: 298-9). Na verdade, os imigrantes cabo-verdianos são remetidos para uma margem, simbólica e espacial, de onde não é suposto saírem, uma vez mais imóveis na sua posição de serviçais, instrumentos úteis a um país que se modernizava rumo à Europa, de costas voltadas ao passado recente mas dependente desses fluxos migratórios que as ex-colónias debitavam. O espaço ficcional de Valmares é uma metonímia do país em princípios do século XX, com o apelo do turismo desenfreado, explosões de betão e asfalto, empresários sem escrúpulos e uma onda de serventes sujeitos à exploração despuddorada.

A deslocação da família do Bairro dos Espelhos – uma outra versão, algarvia, do bairro 1º de Maio de Lobo Antunes – para a fábrica arruinada não melhora significativamente as condições sanitárias e de conforto em que vivem, mas cria as condições para a imaginação de um espaço utópico, de recriação das raízes. A geração mais nova procura romper a imobilidade que os condena às gruas; porém, são incompletas ou frustradas estas tentativas, porque assentes na acumulação de objetos da sociedade capitalista à qual querem pertencer, mas que paradoxalmente os condena a permanecer na margem. Apenas a matriarca tem a lucidez de compreender que os filhos e netos eram “escravos dos lugares porque eram escravos dos objetos e das máquinas” (*idem*:347) e por isso “os Mata estavam cercados. Estavam presos em toda a parte.” (*idem*:346) A impossibilidade do regresso à terra-mãe decorre de um bloqueio do corpo negro, porque alienado numa identidade estilizada pela ausência (de um estatuto económico superior, de um reconhecimento social, de uma conquista do espaço da cidade dos brancos).

Assim, e tal como nos textos anteriores de Lobo Antunes, a imobilidade resulta em tragédia – Janina Mata King persegue o sonho de ser um músico famoso, mas enreda-se numa teia de tráfico de drogas, acabando morto; Antonino consegue casar com Milene, mas pagando o preço da esterilidade imposta ao casal Quanto ao resto da família, é expulsa da fábrica para que esta se converta num hotel de luxo, recebendo como compensação prioridade no acesso a um bairro social, outra margem portanto, ainda que com paredes de alvenaria e águas correntes. O corpo não branco é, pois, mais uma vez cerceado, impossibilitado de romper com a invisibilidade. A aceitação do casamento do imigrante com a herdeira Leandro tem como moeda de troca a impossibilidade de se reproduzirem – a violência é exercida sobre o corpo branco de Milene, mas o objetivo

último é aniquilar a possibilidade da passagem para um espaço de resistência que se traduzisse na normalização da mestiçagem.

O corpo barrado – mulheres (in)visíveis

Em *A Noite das Mulheres Cantoras*, Lúcia Jorge regressa à representação do Portugal pós-colonial, na encruzilhada entre as novas perspetivas abertas pela integração europeia e o passado colonial reprimido. Neste romance, é Madalena Micaia, a cantora negra conhecida por *The african lady*, que corporiza a subalternidade da mulher migrante e os paradoxos da sua integração na sociedade portuguesa. Aceite no grupo Apocalipse pela qualidade da sua voz, ela é um elemento estranho no meio social em que é suposto a *girls band* ter influência, por isso se procura normativizar o seu corpo, dilui-lo na paisagem das restantes mulheres. A Madalena são impostas regras quanto ao peso, ao vestuário, à sexualidade, mas ela quebra-as uma a uma, cometendo por fim a grave transgressão da gravidez. O empresário do grupo traduz a perceção depreciativa do negro/imigrante como alguém que não é confiável, mesmo que superficialmente possam ter “evoluído”:

Tratava-se de uma mulher africana, e ele, pessoalmente, tinha a pior impressão do compromisso africano. [...] Os africanos podiam passar a juventude nos bancos das universidades, podiam vir a ser figuras de grande relevo e de elevada competência neste ou naquele domínio, mas quanto ao ritmo do compromisso com o tempo real continuavam a ser primitivos, estivessem onde estivessem [...]. Se todos eram assim, como se poderia confiar nas contas de uma africana a trabalhar num restaurante de segunda categoria, uma cozinheira que cantava para empreiteiros que se imaginavam num Cotton Club de New Orleans. (Jorge 2011:178)

Quando Madalena é recrutada para o grupo, os dois mundos permanecem incommunicáveis – na Casa Paralelo ninguém sabe onde ela mora, onde trabalha, quais são os seus parentes ou quem fica com o filho; no bairro que partilha com outros migrantes ninguém conhecerá esta deslocação para o centro, pois ninguém a procura depois da morte. O espaço de pertença é estrangeiro, ainda que dentro das fronteiras nacionais; a insubmissão custa-lhe a própria vida, quando regressa aos ensaios cedo de mais, após um parto vivido em segredo. Madalena, o corpo “fora do lugar”, dissolve-se num esquecimento estratégico, replicando a dificuldade de *contar* o pós-império, fechando os

interstícios deixados pelos heterogêneos movimentos de deslocação a partir de umas margens em direção a outras margens.

Importa sublinhar que Madalena, para além de imigrante e pobre, é mulher, o que aprofunda a sua subalternidade. Como justamente aponta Grada Kilomba (2020: 102-103) “As formas de opressão não funcionam isoladamente: entrecruzam-se. [...] O impacto simultâneo da ‘raça’ e da opressão de género desemboca assim em formas de racismo únicas para as experiências de mulheres negras e de cor.” A existência de “percepções racistas de papéis de género” (*idem*: 103) explica que a Madalena seja permitida a visibilidade enquanto cantora de qualidades vocais superiores (e por isso ela é indispensável ao grupo e glosada como *The African Lady*) mas ao mesmo tempo se mantenha a imobilidade do corpo negro. Enquanto cozinheira e habitante do bairro periférico, ela não existe para a sociedade branca, é apenas uma voz cujo corpo tem de ser domesticado, tornado dócil e desse modo inofensivo.

Um outro exemplo relevante do apagamento do corpo negro é encontrado em *O Meu Nome é Legião*, no que diz respeito à irmã do Hiena, uma das personagens a quem é conferida a voz narrativa. A deslocação da margem (o Bairro) para o centro (“um lugar de brancos”) não lhe garante a integração no espaço do outro, uma vez que a cor continua a ser um signo de exclusão:

[...] não sou uma infeliz sem vergonha nas esquinas por dinheiro ou por vício e tão pouco percebo porque me tratam assim visto que não me pareço com elas na miséria, na roupa, nos modos, sou uma senhora casada, tenho marido, um filho para educar e um emprego sério, no caso de não me acreditarem procurem os vizinhos e toda a gente lhes conta que tenho um emprego sério, larguei o Bairro aos dezasseis anos não por estar grávida de um branco, não insistam nisso, mas derivado a arranjar emprego em Lisboa” (Antunes 2007: 187)

Apesar do casamento com o branco e do emprego de cabeleireira, a irmã do Hiena é vista com desconfiança e mesmo nojo pelos vizinhos, que temem o cheiro e as intenções. Ela própria desconfia se tem alma – “teremos alma nós pretos?” (*idem*: 190) –, interiorizando a sua subalternidade até ao ponto de questionar se não seria melhor voltar para o Bairro com a gente a quem pertence (Antunes 2017: 216).

Na verdade, como salientámos anteriormente, os corpos não brancos habitam espaços brancos: “Such bodies are made invisible when we see spaces as being white,

at the same time as they become hypervisible when they do not pass, which means they ‘stand out’ and ‘stand apart’” (Ahmed 2007: 159). Para Madalena e para a irmã do Hiena, a ilusão de passar despercebidas na branquitude, de se esbaterem contra o fundo, é sempre provisória e esbarra contra a força de um aniquilamento real ou simbólico.

O corpo narrado – a possibilidade da resistência?

Se, até ao momento, nos ocuparam romances escritos por portugueses onde são representadas personagens migrantes e afrodescendentes, tal enviesamento decorre, até certo ponto, da escassez de narrativas escritas do ponto de vista dos próprios afrodescendentes. Na verdade, estas são ainda muito pouco representativas no conjunto da literatura publicada em Portugal,³ emergindo neste corpus nomes como Yara Monteiro, Joaquim Arena ou Kalaf Epalanga.⁴ De entre estes, e porque na linha das questões que temos analisado neste ensaio, destacamos Djaimilia Pereira de Almeida e a obra *Esse cabelo*, uma autobiografia/ensaio que faz do cabelo crespo a metonímia da diferença racial e cultural.

Cosmopolita e educada, a experiência autobiográfica de Djaimilia em *Esse cabelo* comporta uma reflexão acerca da pertença que põe em questão a dificuldade de auto-definição quando as suas vivências são notoriamente híbridas:

Tinha o cabelo curto e via-me em casa no dia em que acordei com saudades de mim, mas saudades do que nunca fora, de duas ou três ruas de Luanda, de um estereótipo: saudades, meu Deus, de uma caricatura da pessoa que eu podia ter sido, um exotismo. Acerca dessa Mila que não existe, a pessoa que vim a tornar-me tem uma imaginação velada por uma ignorância exasperante a respeito de África. De onde estou, essas saudades não poderiam ser colmatadas com nenhum regresso. Aonde iria eu? Procurar-me onde? (Almeida 2015: 87)

Este “limbo da origem” atira a autora para a perplexidade de ser uma mulher africana em Lisboa, mas também uma portuguesa com uma relação epidérmica a África, um *ser-entre* que absorve a cultura dos avós negros e dos avós brancos, do pai branco e da mãe negra, de espaços diferentes na cidade e nos subúrbios, de viagens entre países, de visitas pontuais a Angola onde a mãe a esperava para uma relação demasiado distante.

É este, então, um corpo “fora do lugar”? Sê-lo-á certamente quando, em criança, ela e o pai (branco) foram abordados numa rua de Lisboa, onde caminhavam de mão dada, perguntando se eram da mesma família (*idem*: 87) Ou quando a chamaram “mulata das pedras’, de mau cabelo e segunda categoria” (*idem*: 16). Um corpo não branco tem mobilidade limitada, pode ser barrado, não circula como se estivesse em casa. *Esse cabelo*, como se lhe referia a avó branca, é a marca da diferença, a ligação à história dos antepassados africanos, da qual pouco resta, depois de quatro gerações de “alienados”, por outras palavras, de gente que se misturou e se deslocizou, deixando Mila a braços com os paradoxos do seu próprio privilégio:

o desejável ambiente de igualdade no qual tive a felicidade de ser educada em Portugal afastou-me de alguma coisa importante de que procuro recordar-me: de uma noção clara das diferenças que me separam das pessoas entre as quais me aconteceu crescer, que foram, aliás, quem em ensinou a perceber a importância das diferenças de que sinto falta”. (*idem*: 87)

A protagonista teme ser percebida como “negra de papel” (*idem*: 88), mas a história de quem não foi é também a história de um coletivo, de um eu que, não tendo existindo, existe nos outros com quem se cruza nas ruas. Nas palavras de Patrícia M. Ferreira, “*Esse Cabelo* is suffused with a dissonance which captures the nature of the inner conflict of the narrator and, by extension, the dissonance present in a Portuguese society which resists hearing the various identities that exist within it” (Ferreira 2019: 171).

A história de Mila é, afinal, a história de uma geração que se procura e que reclama um espaço de pertença, sem a inevitabilidade dos bairros periféricos, das funções serviçais, do imobilismo social e cultural. Uma geração que não precise de reivindicar uma nacionalidade, porque “Estar grato por ter um país assemelha-se a estar grato por ter um braço” (*idem*: 9). Neste sentido, Djaimilia Pereira de Almeida abre caminho para novas vozes narrativas, pois acreditamos que a literatura pode andar mais à frente e pode contribuir para que as personagens que aqui trouxemos se possam sentir em casa e possam dizer que estão *no lugar* que é seu por direito.

Nota conclusiva

Apesar dos recuos e das tibiezas, estamos agora mais longe da repetição dos lugares comuns do saudosismo e da excecionalidade do colonizador português. À fortíssima presença da música de influência africana, aos filmes e documentários, à arte urbana, juntam-se às produções literárias que dão rosto e presença a corpos que se desejam cada vez menos fora do lugar.

Porém, *estar entre* é complexo, e dessa dificuldade de ser são testemunhas as personagens que procurámos convocar para a reflexão que agora se encerra. Yara Monteiro, nascida em Angola e residente em Portugal desde os dois anos, declara-se a guardiã dos papéis velhos do avô:

O meu avô materno faleceu em casa, rodeado pela família e olhando o grande mapa de Angola pendurado na parede em frente à sua cama. Vivia em Portugal há quase vinte anos, porém não havia abandonado o país onde nascera. Na realidade, nenhum de nós. Não que alguma vez a família tenha considerado um retorno, simplesmente era-nos possível estar em dois lados ao mesmo tempo, acontecendo que se acabava por estar em parte alguma. (Monteiro 2020)

Pertencer a parte nenhuma? Ou, pelo contrário, fazer das memórias e dos afetos um percurso identitário que ligue os fios de culturas partilhadas? Sem respostas definitivas, a literatura de/sobre negros migrantes e afrodescendentes interpela um país que terá de olhar para dentro para reconhecer o outro em si e para reconhecer no outro o sujeito da sua própria história.

NOTAS

- ¹ Como explica Catarina Oliveira, coordenadora do Observatório das Migrações (2019), os dados estatísticos e administrativos disponíveis são insuficientes para apurar a realidade dos afrodescendentes em Portugal, uma vez que apenas contabilizam a população em função da nacionalidade ou, em alguns casos, da naturalidade (Oliveira 2019: 10–11). Contudo, e depois de algum debate sobre a questão, não será ainda em 2021 que se fará a recolha de dados étnico-raciais.
- ² A estação televisiva Sic Notícias recebeu um coro de elogios nas redes sociais por ter colocado o jornalista Cláudio Bento França, “negro e de rastas”, como pivô do serviço noticioso matinal, em setembro de 2020. Depois de José Mussaillu nos anos 90 (por um breve período) e de Conceição Queirós na TVI (desde 2005), este jornalista surge como uma exceção, num panorama da comunicação dominado por jornalistas e apresentadores brancos. Porém, as acusações habituais de que a valorização do facto é um ato de racismo, ou de que tal não deveria ser notícia porque o valor das pessoas não se mede pela cor, revelam a perpetuação do mito da igualdade de oportunidades e de um país sem preconceitos raciais.
- ³ Rompendo a dificuldade em encontrar espaços de partilha entre a comunidade afrolisboeta, a Associação Cultural Afrolis promoveu em 2016 alguns encontros designados por Djidiu “a herança do ouvido”, na sequência de um áudio-blogue criado dois anos antes e que encerrou um ciclo em 2019, após 198 programas. Destas reuniões, onde os participantes liam poemas e histórias, cantavam ou faziam performances, para além de partilharem as suas experiências de vida, saiu um livro de poemas publicado em 2018 – *Djidiu – Doze Formas e mais uma de se falar da experiência negra em Portugal*, editado em papel pela VadiEscrevi. Contudo, permanecem inéditos a grande maioria dos autores afrodescendentes que, nesse ou noutros espaços, vão mostrando a sua produção literária. Ver <https://radioafrolis.com/> e <https://www.publico.pt/2018/01/23/culturaipilon/noticia/uma-ferramenta-de-resistencia-identitaria-chamada-djidiu--1799483>.
- ⁴ Para uma abordagem panorâmica da literatura de autoria negra em Portugal, cf. Rosângela Sartheschi (2019).

Bibliografia

- Ahmed, Sarah (2007), “A phenomenology of whiteness”, in *Feminist Theory*, 8 (2), 149–168, 8: 149, DOI: 10.1177/1464700107078139 [último acesso 12 janeiro 2021]
- Almeida, Djaimilia Pereira de (2015), *Esse cabelo*. Lisboa, Editorial Teorema.
- Almeida, Miguel Vale de (2006), Comentário, in Manuela Ribeiro Sanches (org.), “Portugal não é um país pequeno”: Contar o ‘império’ na pós-colonialidade. Lisboa, Cotovia: 359–367.
- Antunes, António Lobo (2007), *O meu nome é Legião*. Lisboa, Dom Quixote.
- (2008), “A morte é uma puta”, entrevista a João Céu da Silva, *Diário de Notícias*, 30 de Setembro 2007, in Ana Paula Arnaut (org.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979–2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 44–45.
- (2017), *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, Lisboa, Dom Quixote.

- Ferreira, Patrícia Martinho (2019), *Sounds of Portuguese democracy: contemporary reality*. Eutomia, Recife, 25(1), dez.: 157-175.
- Gomes, Antonieta Rosa (2019), “Os Afrodescendentes e as fronteiras da identidade”, in *Migrações. Afrodescendentes em Portugal*, n.16, dez.: 17-32.
- Jorge, Lúcia (2002), *O Vento Assobiando nas Gruas*. Lisboa, Dom Quixote.
- (2011), *A Noite das Mulheres Cantoras*. Lisboa, Dom Quixote.
- Kilomba, Grada (2020), *Memórias da Plantação*. Lisboa, Orfeu Negro [trad.Nuno Quintas, 1ª ed.2019]
- Mata, Inocência (2006), “Estranhos em permanência: A negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade”, in Manuela Ribeiro Sanches (org.), “*Portugal não é um país pequeno*”: Contar o ‘império’ na pós-colonialidade. Lisboa, Cotovia: 285-315.
- Monteiro, Yara (2020), *Papéis velhos*, in *Newsletter – Filhos De Império E Pós-Memórias Europeias*, 27 junho, https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_107_YM_pt.pdf [último acesso 8 janeiro 2021]
- Oliveira, Catarina (2019), “Nota da diretora”, in *Migrações. Afrodescendentes em Portugal*, n.16, dez.: 9-13.
- Paiva, Daniel (2013), “Fronteira e contacto em *O Meu Nome é Legião*”, in *Diacrítica*, vol.27, no.3.: 183-201.
- Puwar, Nirmal (2004), “Introduction: Proximities”, in *Space Invaders: Race, Gender and Bodies Out of Place*. London, Bloomsbury Academic, 1-12, <http://dx.doi.org/10.5040/9781474215565.ch-001> [último acesso 8 janeiro 2021]
- Sartheschi, Rosângela (2019), “Literatura contemporânea de autoria negra em Portugal: impasses e tensões”, in *Via Atlântica*, São Paulo, n.36, dez, 283-304, <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/163936/158478> [último acesso 8 janeiro 2021]

Um edifício frágil, inacabado, híbrido: A Europa de Amin Maalouf

Maria do Carmo Mendes
Universidade do Minho

1. Em *Le Naufrage des Civilisations* (2019), o escritor franco-libanês Amin Maalouf revela um olhar atento sobre a Europa da Guerra Fria e do século XXI. Esta narrativa autobiográfica, que remonta aos primeiros anos de vida do escritor e termina com uma visão de si mesmo no “crepúsculo da vida”, é uma leitura que acompanha grandes momentos da História da Europa e das suas relações tumultuosas com o Médio Oriente.

O ensaio tem como propósitos: 1) Reconstruir a análise do escritor sobre as consequências de diversas intervenções europeias no mundo árabe muçulmano, desde logo as que foram protagonizadas por Winston Churchill; 2) Explicitar os motivos que levam o escritor a sustentar que, ao longo da segunda metade do século XX, interferências europeias favoreceram autoritarismos e práticas xenófobas; 3) Reconstruir o olhar de um escritor que, a partir do país adotivo, a França, observa atualmente uma Europa de disparidades e de desagregação – política e de valores – diante da qual conclui que “Uma das minhas grandes tristezas de hoje diz respeito à Europa”, porquanto o humanismo e o universalismo que fazem parte do código genético do Velho Continente se afiguram hoje princípios pouco sólidos.

2. As imagens que dominam a narrativa autobiográfica *Le Naufrage des Civilisations* são sobretudo de ruínas, de vertiginosa transformação, de desmoronamento, de estilhaçamento e de desaparecimento num curto período temporal: “No espaço de uma

vida, temos tempo para ver desaparecer países, impérios, povos” (Maalouf 2020: 9).

Assumindo-se como um texto autobiográfico publicado aos 71 anos, constitui uma extensa rememoração do passado individual e coletivo, no qual se incluem memórias de infância, reflexões sobre o passado e o presente do Oriente e do Ocidente, considerações melancólicas, mas também esperançosas. A história pessoal é indissociável da história das relações Oriente-Ocidente, desde logo porque estas marcaram aquela de modo muito impressionante.

É nesta relação de vivências pessoais e coletivas – logo na abertura da obra qualificada como um “encontro falhado” – que procurarei balizar a minha análise, expondo o que o pensador libanês dá a conhecer de si e do seu pensamento sobre o mundo árabe e europeu, e em que medida esse pensamento contribui para promover a ideia de um universo mais pacífico – aquele posicionamento que lhe mereceu o reconhecimento no Prémio Gulbenkian Direitos Humanos 2019, considerando o júri que o pensador libanês era merecedor da distinção porque, tal como Calouste Gulbenkian, pertence simultaneamente a dois mundos – o europeu e o árabe – e propaga ativamente a fluidez intercultural.

As duas primeiras décadas do século XXI são, segundo Maalouf, paradoxais: ao mesmo tempo que dispomos de instrumentos para conduzir serenamente a espécie humana “a uma era de liberdade, de progresso sem mácula, de solidariedade planetária e de opulência partilhada, eis-nos lançados, a toda a velocidade, na via oposta” (*idem*: 11).

Todavia, a abordagem crítica aqui proposta não permite uma leitura nostálgica do passado enquanto tempo melhor, numa visão de que nele se encontra uma felicidade perdida. Trata-se, isso sim, de uma reflexão sobre o presente e o futuro da Europa, problematizando as suas configurações geopolíticas, as suas relações coloniais, os seus dilemas, ambições e rumo. Note-se que um hipotético discurso miserabilista, pressuposto no título da obra e na recorrência de imagens que aludem a uma tragédia marítima, é com frequência matizado por interrogações que, nesta exposição, sistematizarei em dois tópicos:

Primeiro tópico: Como explicar as “sinistras convulsões deste século”?

Segundo tópico: Como “endireitar o leme”?

As convulsões dos últimos vinte anos atingem todo o planeta e são determinadas por diversos fatores: ambientais – onde se salienta o aquecimento global agravado ao longo das últimas duas décadas –, políticos – destacando-se a fragilidade do sistema

americano, tomado como símbolo de uma democracia que deixou de ser um exemplo para o resto do mundo; o abandono da União Europeia por parte da Grã-Bretanha; o fim da utopia comunista; e o fracasso do projeto europeu –, económicos e, sobretudo, éticos.

A reflexão sobre o Brexit é interessante; em rigor, com ele deixou de se falar de construção da Europa, nomeadamente por alargamento à Turquia, e passou a falar-se de desconstrução da Europa; trata-se de um ponto-momento de inflexão: não sabemos como é que a substituição de um horizonte de desconstrução ou projetivo nos vai afetar.

Das turbulências que obscurecem o mundo atual, Maalouf não foi apenas uma testemunha; elas acompanharam o seu percurso vital, tornando-se inevitável para o pensador começar por analisar o território onde aconteceram, isto é, o primeiro espaço a “afundar-se”: o mundo árabe.

Por si só, uma reflexão sobre a História do mundo árabe desde o final da II Guerra Mundial mereceria uma análise exaustiva. Todavia, neste ensaio, fixar-me-ei em discutir a questão colocada por Maalouf: de que modo o “desespero suicida” do mundo árabe arrastou todo o planeta para a destruição? Interessa-me sobretudo centrar o problema na Europa, no influxo que sobre ela teve a derrocada do mundo árabe e nas ações da Europa ocidental sobre este.

Beirute, “a pérola do Oriente Médio”, foi o lugar de nascimento do escritor, num contexto político de “descida ao inferno” (*idem*: 17). Filho de pai libanês e de mãe egípcia, a sua infância foi marcada pelos conflitos entre o Líbano e o Egito. Os antepassados maternos fundaram uma empresa de obras públicas e as condições económicas da família assentavam numa prosperidade sólida. Ao muito jovem Amin foi também proporcionado pelo pai (jornalista) o contacto com a literatura árabe e com um país, o Egito, culturalmente excecional na época.

Todavia, o Egito da década de 1950 torna-se um país de emergência de tensões com as autoridades britânicas, atingindo o ponto mais grave com a chamada crise do Suez, em 1956; tais tensões foram agravadas pelo descontentamento da população com os seus dirigentes nacionais. Em termos familiares, as convulsões do Egito conduziram à perda de propriedades e à necessidade de abandonar o país. A política do coronel Nasser, líder incontestado egípcio durante 15 anos e um dos mais influentes dirigentes do mundo árabe, foi, na perspetiva do pensador, “a sentença de morte do Egito cosmopolita e liberal” (*idem*: 29), atingindo com especial gravidade as comunidades ditas “egipcianizadas”, obrigadas ao exílio massivo.

Assim, a imagem do paraíso terrestre transmitida pela família materna converteu-se em espoliação e desenraizamento desde o final da II Guerra Mundial. O papel de Winston Churchill no mundo árabe-muçulmano, na sua inabalável defesa dos interesses da coroa britânica, teve consequências devastadoras: favoreceu o aparecimento do nacionalismo árabe, autoritário e xenófobo, e abriu o caminho ao islamismo dos Khomeinis, pela sua intervenção no Irão.

Os anos de infância e de juventude de Maalouf foram, assim, construídos num clima político, social e familiar que punha em confronto inapaziguável a crescente fúria árabe e a arrogância ocidental.

Trauma é o termo que melhor define a história dos lugares conhecidos pelo pensador até à idade adulta e o ano de 1967 representa um momento particularmente traumatizante.

Relevo o valor que, ao longo da narrativa autobiográfica, Maalouf atribui a conhecimentos culturais: fá-lo relativamente ao Egito dos primeiros anos de vida e volta a fazê-lo quando define Beirute como capital intelectual do mundo árabe na década de 1960.

No Cairo, impera o controlo absoluto de Nasser sobre liberdade de imprensa, meios académicos e movimentos políticos. Idênticos fenómenos, que o autor considera particularmente graves, ocorrem na Síria. O Líbano é então um país de tolerância religiosa, de convivência multicultural e de repúdio de práticas xenófobas, como se conclui da seguinte afirmação: “Na época da minha infância, teria sido inconveniente, e até claramente grosseiro, fazer uma distinção entre ‘autóctones’ e ‘alógenos’, ou entre libaneses de cepa e libaneses recentes” (*idem*: 47).

A atenção que o pensador atribui à situação passada e presente do seu país natal é justificada não só pelas devastadoras consequências que as turbulências políticas e religiosas têm tido no Líbano, mas ainda porque a agitação do mundo árabe tem tido um impacto muito determinante em toda a humanidade.

Um dos fatores que vem alimentando o fosso entre as civilizações é a religião: se nos países onde prevalece o Islamismo os seguidores de outras religiões são tratados como cidadãos “de segunda categoria” (*idem*: 57), nos países de tradição cristã a imagem do Islão funda-se na desconfiança, associada principalmente ao terrorismo. A relação entre judeus e muçulmanos, por sua vez, é dominada também pela desconfiança. Maalouf sustenta que este pendor das religiões monoteístas impede interações e relações harmoniosas entre os povos.

Nesta incursão pela história mundial ao longo do século XX e das duas primeiras décadas do seguinte, o ano de 1979 surge como o momento da “grande viragem”, marcado por duas revoluções muito distintas, mas com consequências globais: a revolução islâmica proclamada no Irão pelo aiatola Khomeini e a revolução conservadora realizada no governo de Margaret Thatcher.

Os episódios elencados no mundo árabe e na Europa pós-II Guerra Mundial – apenas uma parte de muitos acontecimentos políticos turbulentos que marcaram o Ocidente e o Oriente depois de 1945 – são relevantes pelos reflexos que tiveram e continuam a ter na Europa. Numa perspetiva abrangente, Amin Maalouf estabelece relações entre eventos históricos à primeira vista sem qualquer conexão, mas conclui que, sob aparentes desafinidades, o resultado final, na sua visão atual do planeta, é a de que “este século é o resultado de todas estas falências morais e de todas estas traições” (*idem*: 149).

Creio, no entanto, que esta interpretação é possivelmente injusta, pois este é o século que enfrenta desafios sem precedentes, nomeadamente o de criar uma ordem moral para o mundo globalizado; para esse fim, as religiões, principalmente as mono-teístas, são um enorme obstáculo.

Idêntica perspetiva é assumida por George Steiner (2005: 44), ao afirmar que, ao longo do século XX e dos primeiros anos do século XXI, duas guerras mundiais, matanças étnicas e torturas converteram a Europa ocidental em lugar de morte e cenário de uma bestialidade sem precedentes. Este tipo de crítica é importante porque denuncia a barbárie e a selvajaria, mas convém acrescentar que nesse mesmo período mais seres humanos aparecerem no planeta e mais seres humanos têm vidas minimamente boas.

No que à leitura da Europa especificamente concerne, Maalouf constata que as últimas décadas têm revelado o poder da economia de mercado e da industrialização, e os seus efeitos disseminadores sobre todo o planeta, transformando inevitavelmente toda a paisagem humana e material.

A fragmentação e o tribalismo observados no mundo árabe atingem igualmente a Europa como consequência de fenómenos como a saída da Grã-Bretanha da União Europeia, a atual crise migratória e os movimentos independentistas muito determinados – com destaque para os da Catalunha e da Escócia, levando Maalouf a concluir que os fatores que dividem as sociedades atuais se sobrepõem àqueles que tradicionalmente as agregavam.

Observo, todavia, a ausência de uma crítica moral ao mundo árabe, nomeadamente à aparente inexistência de um projeto moral para as respetivas nações, que se obstinam em comportar-se de forma infantil lamuriando-se do Ocidente e só querendo destruir o que a Ocidente se ergue.

Atualmente, a Europa – como o resto do mundo – parece mais desunida que fragmentada. Tal desunião é agravada pela acentuação de disparidades. Tomando como exemplo o seu país de adoção, a França, Maalouf observa que o princípio da igualdade, consagrado na Revolução de 1789, é hoje obnubilado pelo enriquecimento ofensivo de alguns, pela corrupção e pela desintegração do tecido social. A famosa fábula de La Fontaine, *A Cigarra e a Formiga*, metaforiza, pela inversão da moral do seu tempo, o novo “espírito do tempo”: “Na fábula, a formiga tinha o papel mais simpático. (...) A cigarra estava, por assim dizer, na mó de baixo. Hoje, acontece o oposto. As formigas são escarnecidas e desprezadas. Os jovens que viram os pais labutar a vida toda (...) sentem por eles mais pena do que estima” (Maalouf 2020: 184).

É sobre a ausência de uma pauta de valores universal que o pensador libanês nos convida a refletir, aprofundando este paradoxo das últimas décadas: ao mesmo tempo que a ciência, o conhecimento e a inovação conheceram um extraordinário desenvolvimento, observa-se à escala mundial um enfraquecimento geral nos laços entre nações e, mais especificamente, entre os cidadãos. Por isso, o termo que melhor resume o seu estado de espírito diante da atualidade é “tristeza”. Centra-a na sua visão da Europa atual, um continente que analisa com desencanto pela ausência de autoridade política e moral: “o seu fracasso” deve-se “à incapacidade de os seus líderes sucessivos assumirem de forma coerente a supremacia que adquiriram” (*idem*: 197).

A Europa teria, em tese, condições para lançar as bases de uma nova ordem mundial. Entre outras razões, porque nela aconteceu a revolução industrial e a civilização que a acompanhou, porque nela “a sua ciência se tornou a ciência”, a “sua tecnologia se tornou a tecnologia”, a “sua filosofia se tornou a filosofia” (*idem*: 203).

Além disso, a Europa transmitiu aos seus povos valiosas lições, por vezes de forma muito dolorosa; a Europa construiu um projeto depois da II Guerra Mundial e intentou com ele conduzir os seus povos a superaram conflitos milenares.

Todavia, estas condições foram apagadas pela evolução da Europa nas últimas décadas: ela é hoje um continente dividido, incapaz de cumprir o desejo expresso pelo pensador: “Se o Velho Continente tivesse conseguido construir os seus próprios Estados Unidos, teria mostrado a toda a humanidade que esse futuro era perfeitamente

plausível, não apenas uma utopia ou uma quimera” (*idem*: 205).

O projeto europeu é um edifício frágil, inacabado e violentamente abalado. É ainda um edifício “híbrido”, porque não corresponde nem a uma verdadeira união nem a uma simples zona de comércio livre.

Esta visão pessimista e desencantada da História da Europa nas últimas décadas conclui com uma reflexão sobre aquilo a que o escritor chama “a deriva orwelliana”. A leitura do romance *1984* tem como finalidade demonstrar a atualidade do alerta do escritor britânico sobre os perigos de um mundo onde cada gesto, cada opinião e cada sentimento eram observados e julgados por uma autoridade onipotente:

As múltiplas vigilâncias a que os nossos contemporâneos são submetidos suscitam irritação, incredulidade e, por vezes, legítima indignação. (...) a deriva para a qual o autor de *1984* nos advertiu chega-nos principalmente do futuro (...). O que a torna possível são precisamente os avanços da ciência e as inovações tecnológicas, que ela acompanha a cada passo, como se fosse a sua sombra, e que perverte. (*idem*: 215–216)

Um futuro sombrio é aquele que Maalouf prevê para a civilização nos próximos anos: seja pela crise climática, seja pela ameaça nuclear, seja pela competição (comercial, mediática e diplomática) entre países como os Estados Unidos, a Rússia e a China, aos quais se têm juntado outros que desejam desempenhar um papel mundial mais relevante: são os casos da Índia, do Paquistão, da Turquia, do Irão, de Israel, da França e da Alemanha.

3. Da exposição contida em *O Naufrágio das Civilizações*, recupero três ideias centrais:

Primeira ideia: sendo a obra uma narrativa autobiográfica e tendo a infância, a juventude e parte da vida adulta do escritor decorrido no Médio Oriente, a sua reflexão orienta-se sobretudo para a História desse espaço desde o final da II Guerra Mundial até à atualidade. Todavia, os acontecimentos traumáticos que nela identifica não se circunscrevem ao Líbano, sua pátria natal, e aos conflitos com países como o Egito, a Síria, o Irão, o Iraque e Israel. O texto oferece um quadro englobante de reflexos desses acontecimentos na civilização ocidental, ao mesmo tempo que esta viveu episódios que influenciaram a História contemporânea do território onde nasceu.

Segunda ideia: A Europa apresentada em *O Naufrágio das Civilizações* é escalpelizada nos seus paradoxos, no fracasso de um projeto de identidade nascido na segunda metade do século XX, nos conflitos que, interna ou externamente, a definem hoje.

Terceira ideia: Não obstante uma visão marcada pela tristeza da realidade atual, na Europa e no resto do mundo, a preocupação mais incisiva do pensador franco-libanês prende-se com o futuro, como garante: “Se as estradas do futuro estão semeadas de armadilhas, o pior seria avançar de olhos fechados, murmurando que tudo irá correr bem” (*idem*: 237).

Steiner (2005: 53) defendeu que a dignidade da Europa pode encontrar-se na percepção da sabedoria, na busca do conhecimento, na criação de beleza. Maalouf convoca escritores europeus e orientais para sustentar a sua visão de uma Europa humanista.

O Naufrágio das Civilizações não é uma narrativa catastrofista; é um balanço orientado por um imperativo ético de alertar, explicar, exortar e prevenir; é um desafio contra a inconsciência do perigo por parte de alguém que o testemunhou ao longo de mais de sete décadas de vida e que nesse alerta procura contrariar o convencimento da indestrutibilidade que levou ao afundamento do *Titanic*. Ainda que com algum pessimismo, assume que “A experiência histórica dos povos europeus, as lições que aprenderam nas relações com outros continentes e também entre eles, a adesão a certos valores universais sugerem-me que a Europa poderia desempenhar um papel vital no mundo” (Maalouf 2020: 26).

Julgo que nesta análise da condição de “náufragos”, Maalouf olha mais para as nações do que para as pessoas; mas não são apenas as nações que naufragam e talvez faça sentido baixar o olhar, o ponto de observação, e fazer como Hans Blumenberg: uma fenomenologia da existência como espetador de um naufrágio. Isto, claro, na hipótese de algum estar a ocorrer, pois a escrita eivada de melancolia corre o risco de inventar o que julga que é real.

Bibliografia

Maalouf, Amin (2020), *O Naufrágio das Civilizações*, Tradução de Paula Caetano, Lisboa, Marcador [2019].

-- (2020a). "Entrevista", *Sábado*. 844, pp. 24-27.

Steiner, George (2005), *A ideia de Europa*. Lisboa, Gradiva.

Is It Europe that place where...? One idea of Europe in Three Short Stories

Rogelio Iyari Martínez Márquez
Universidade Católica Portuguesa – CECC

In 1967, during an interview with Elena Poniatowska, Guatemalan Nobel Prize-winner, Miguel Ángel Asturias said that:

Travel around Europe, and you will see that there, there are worst flaws than ours! There, there is no hospitality, no open hand, no help for the needed. Might it be the consequences of the last World War, the hard times of the reconstruction after the bombings, but no one would stop in the street to help one another. On the contrary, in a Mexican or Guatemalan or Bolivian town, one person faints and a hundred stop to help. We are still humans.¹

[¡Recorra usted Europa y se dará cuenta de que allá existen defectos más graves que los nuestros! Allá no hay hospitalidad, ni mano abierta, ni ayuda a quien tiene necesidad. Serán las consecuencias de la última guerra mundial, la dureza de la reconstrucción después de los bombardeos, pero ninguno se detiene en la calle para ayudar. En cambio, en un pueblo de México, de Guatemala, de Bolivia, una persona se desmaya y se detienen 100 personas. Seguimos siendo humanos.] (Poniatowska 2017)

These words could be considered nothing but a bold statement by the former diplomat and intellectual; however, they depict one of the many elements that make up part of a particular trope that is culturally well embedded in the Latin-American imagination: Europe. Europe and its spaces, Europe and their customs, Europe and its stories. A world created around the existence of this space. A construction of a certain myth,

which can be imagined by different medias, for instance, literary works.

What is then, the relation between Asturias' quote, and any literary work? In this work I aim to demonstrate that Asturias' sayings are not isolated, but part of a wider image that is present, and represented, within some Latin-American literary devices. In this sense, I will bring into consideration the way literature represents 'reality' by means of narration, situating the narrations in a space that will imitate, double, an existing location and time; I will also consider the importance of such images in the reader's world making abilities, and the representation of such worlds.

However, what is it that literature imagines? Also, how does it imagine? To answer this, we should remember that in order to create a narrative discourse "it is *imagination* the psychological ability that come into play, whether it be by creating illusive 'representations' about reality through *fantasy*, consciously and following the logic rules of our representations of the world" ["la capacidad psicológica que actúa es la *imaginación*, ya sea creando 'representaciones' ilusionistas sobre lo real a través de la *fantasia*, consciente y apegada a las reglas lógicas constitutivas de nuestras representaciones del mundo"] or, on the other hand, "through *imagination*, in the most traditional definition, [...] whose roll is to rescue the pre-conscious *sentimentality's symbolic impulses*" ["mediante la *imaginación* propiamente dicha [...], cuyo papel es rescatar los impulsos simbólicos de la sentimentalidad pre-consciente."] (García Berrio and Hernández Fernández 2012: 157). In this sense, we can understand two sets of imaginations: one that refers to our world, that represents our 'reality'; and one that refers to another conception of the world, which evokes elements that are at a symbolic level. However, I must clarify that I am not stating here that 'representation' and 'symbol' are not intertwined most of the time in any literary text.

Furthermore, regarding the equation proposed by García Berrio and Hernández Fernández, we must add the elemental axes of any narration: time and space. The approach to the temporal-spatial particularity has been further developed in literary theory by Mikhail Bakhtin "[...] who borrowed (from Kant) the idea that time and space are in essence categories through which human beings perceive and structure the surrounding world. [...]" (Bemong and Borghart, 2010: 4) In this way, Bakhtin's theory took 'time' and 'space' as main axes in the study of literary text composition, by introducing his 'Chronotope' concept:

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. The intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotop. (Bakhtin 1981: 84)

Furthermore, Bakhtin will pay particular attention to the construction of scenarios and their different levels of relevance within a narration, in his studies about novelistic forms, “In sum, Bakhtin’s basic assumption is the idea that narrative texts are not only composed of a sequence of diegetic events and speech acts, but also – and perhaps even primarily – of the construction of a particular fictional world or chronotope.” (Bemong and Borghart 2010: 4) Therefore, we could say that literature imagines representations of ‘reality’, within spatio-temporal co-ordinates.

The next question should, hence, be: What do we do with these imaginations? What is their importance?

In this work, it is the construction of a ‘fictional’ world that will be of major interest, since I will deal with a particular kind, namely the representation of a ‘real’ space, this means that, within the text’s fictional narration, action will take place in a place that exists in reality; within the literary texts I will analyze. This strategy will bring plausibility to the story since its space is verifiable. Beyond this, it is important to note that being located in a ‘real’ space, adds to the text’s capacity to be understood as real and, therefore, to mix with the views of the world held by the reader. This is, of course, relates to the Aristotelic concept ‘mimesis’, according to which there is, in arts, a psychological ability to imitate reality. This means, that art create the doubles of the real; fictional models of the wordly forms. Furthermore, it is utterly important to consider that these images rely on the reader’s experiences. In this way, the narrations aim to put the reader in a space and time, and also within social situations that will require the reader’s own knowledge of the world, to make sense of the story and its world (García Berrio and Hernández Fernández).

But, then, what is the importance of such a strategy in literary words? How could it affect reality?

Within Literary Studies and Comparative Literature, ‘Imagology’ is the field that proposes a particular approach to the study of such ‘real’ images in literary works. This deals with constructions such as so called ‘national identities’ as its departing point.

According to imagologists, these ‘constructions’ set a series of images regarding a certain group, national or ethnic, that will represent, or essentialise, them in front of the describing group; in this way, narratives of a certain community will represent the others as a series of identity oppositions. Joep Leerssen explains that after the end of World War II “Literary scholars began to note that national characterizations related, first and foremost, not to an external anthropological reality mimetically represented, but to an oppositional discursive economy of other national characterizations, most fundamentally along an axis of Self vs. Other [...]” (Leerssen 2016: 15–16).

However, the most important element to keep in mind is that “Imagology is a working method, not in sociology, but in the humanities; the aim is to understand, not a society or social dynamics, but rather a discursive logic and representational set of cultural and poetic conventions” (Leerssen, 2016:19) In this sense, Imagology finds itself more related to what and how something is narrated, rather than with the social reality that it tries to represent. In summary,

[...] imagology is concerned with the typology of characterizations and attributes, with their currency and with their rhetorical deployment. These characterizations and attributes, to the extent that they lie outside the area of testable reports or statements of fact, we call *imagined*. (Beller and Leerssen 2007: xiv)

The study of these literary images is, therefore, important in order to understand how our images of *the other* is also shaped through narrations from which we perceive the differences between *them* and *us*, and from which we create our understanding of the world. This means that, since we can only experience a limited empirical part of reality, these images are the means through which we organize and shape the world, our cultural (and also personal) cartography depends on these narrations and the ‘experience’ they provide us with. This allows us to fill in the blanks on the map and fulfil the world with concepts and representations that keep us from feelings of uncertainty, but also, and this is the danger, create prejudices, *a priori* generalisations towards the *otherness* as they are narrated.

It is important to notice that, as a field of knowledge, Imagology has dealt mostly with Europe and perceived images of Europe, or how European nations perceived other ‘national characters’. Manfred Beller and Joep Leerssen in the Foreword of their volume on Imagology point this out. However, they also point out that

It is hoped that the wealth of recent critical sources and postcolonial studies will guide modern scholarship in transcending the ethnocentrism and eurocentrism, which is the subject-matter of this volume and of imagology in general. (Beller and Leerssen 2007: xiv-xv).

Hence, it is possible to understand the pertinence of a series of questions about the representation of European nations, and even ‘Europe’ as a notion, a liminal space, in different literary traditions such as the Latin American one. This allows, then, the overlapping and switching the direction of maps and gazes, within the literary works.

Up to this point, I have tried to give to the reader a brief resume of the theoretic approach that I will follow in my analysis. Starting from the idea of *imagination* and *representation*, the importance of the spatio-temporal levels in which stories take place, and, finally, the importance of the study of such literary images within the field of Comparative Literature. I think it is time to take a look at an example of such images, in order to illustrate the theory.

In order to proceed with the literary examples that I will bring into consideration, please allow me to go back to Miguel Ángel Asturias’ quote at the beginning of this work. Let us take the boldest, the central, assumption that the Nicaraguan states: “There, there is no hospitality, no open hand, no help for the needed.” [“Allá (Europe) no hay hospitalidad, ni mano abierta, ni ayuda a quien tiene necesidad”] (Poniatowska 2017). First of all, it seems clear that one could argue that this ‘construction’ of the world is nothing but an essentialisation of the space that corresponds to many different cultures and nations, a whole continent, that cannot (and should not) be considered in any way as a whole. Nevertheless, it is of major importance to remember that, in this case, I am not aiming to discuss any sociological trait of a particular space or culture, but the images created around the ideas of them: the way they are imagined.

As I have already stated, the idea, the non-hospitable European territory, embedded in this single line, is reiterated in a number of literary texts produced in Latin America that imagine, and therefore ‘represent’, such an idea. To demonstrate this, I will present three short stories that deal with this particular image: “El rastro de tu sangre en la nieve” (1976) by Gabriel García Márquez (Aracataca, Colombia 1927- Ciudad de México, México 2014); “El regreso” (1966) by Sergio Pitlor (Puebla, México 1933- Xalapa, México 2018); and, “Cinco años de vida” (1967) by Mario Benedetti (Paso de Toros, Uruguay 1920- Montevideo, Uruguay 2009).

For the purpose of this work, I will not be analysing the entire set of images deployed in these stories, but only those related to Miguel Ángel Asturias's lines. However, I think it is necessary to give the reader a brief on each one of these stories for context within the subject of this paper.

In "El rastro de tu sangre en la nieve", we are presented with Billy Sánchez and Nena Daconte, a recently married Colombian couple who are travelling towards Paris. However, a strange accident will threaten Nena's life and will leave Billy alone to face the otherness in the unknown city, and a sense of longing for his home country. Meanwhile, "El regreso" will depict the story of a Latin-American grantee, who finds himself between the need to find a new place to live, since he is being forced to leave his room at the hotel where he has been living, and the impossibility of this, due to his health. Finally, "Cinco años de vida", introduces us to Raúl, Uruguayan, and Mirta's, Argentinian, story during a night that found them trapped in a metro station in Paris. They discover their bond, and find that the world is different the next morning, when they leave the station.

So, how are these different stories intertwined? I think that, in order to address to this question, we should go back to Genette's (1997) 'Paratextuality' concept, through which he analyses the different levels of relationship held by different texts. From these proposed levels, I think that the subject of this paper is related to what Genette called *architextuality*, which "involves a relationship that is completely silent, articulated at most only by a *paratextual* mention, which can be *titular* [...] or most often *subtitular* [...] but which remains in any case of a purely taxonomic nature." (Genette 1997: 4); and, also, to *hypertextuality*, this is: "[...] any relationship uniting a text B [...] to an earlier text A [...], upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary." (*idem*: 5). In this sense, these texts are related by a double link: on the one hand, by their structure (the way they are narrated, they are all short stories, belonging to the same period of time), and, on the other hand, by their imagological content (they depict Latin American characters in a European city, the diaspora/immigrant experience, the distance of the homeland).

To follow up with the proposed organisation for this paper in the theoretical framework, and the aforementioned Genette's categories, I would like to address first the strategies that link Bakhtin's 'Cronotope', with García and Hernández' 'Architextuality' concept. How do these stories position themselves within a particular 'real' space? How does the imitation process take place? According to Ruth Ronen (1986: 421) "[...]

(a) space is a *semantic construct* built with linguistic structures employed by the literary text.” Hereby, it is possible to follow the idea that the creation of the space, its imitation, is a particular literary device aimed to situate the stories in a particular spatiality. In our case, a city, that operates as a double concept, as it is ‘real’ and ‘imagined’ at the same time, in order to build a plausible narrative that will lead, ultimately, to the creation of a particular image.

The cities presented in the selected short-stories, as I will show, belong, in fact, to a common space that is ‘Europe’, and this gap-filling element, as understood by the reader, will give coherence to ‘Europe’ as image-concept. In this way, the urban spatiality will become the representation of geographical space in the reader’s world, unifying distances and cultural differences in one ‘whole’. In this sense, these images will become part of the conception of a singular space that does not distinguish between, and is not interested in either, borders or ‘reality’, but creating one single image, that helps the reader to make sense of a distant reality, this is: a world understood from its representations.

In order to exemplify this, let us take a look at the selected short stories. As for “El rastro de tu sangre en la nieve”, it is the road followed by Billy Sánchez and Nena Daconte to reach the unnamed Parisian hospital: “Estamos casi en la puerta de Orléans – dijo –. Sigue de frente, por la avenida del General Leclerc, que es la más ancha y con muchos árboles, y después yo te voy diciendo lo que haces.” (García Márquez 1994: 230); or also:

Just to exit Leon Belfort’s roundabout they needed over an hour. Coffee shops and stores were lightened up as if it was midnight, since it was a typical January Tuesday in Paris, [...]. However, Denfert-Rochereau was clearer, and after a few blocks Nena Daconte instructed her husband to turn right; he parked the car before the Emergency entry of a big and dreadful hospital.

[Sólo para salir de la glorieta de León de Belfort necesitaron más de una hora. Los cafés y almacenes estaban iluminados como si fuera la medianoche, pues era un martes típico de los eneros de París, [...]. Pero la avenida Denfert-Rochereau estaba más despejada, y al cabo de unas pocas cuerdas Nena Daconte le indicó a su marido que doblara a la derecha, y estacionó frente a la entrada de emergencia de un hospital enorme y sombrío.] (*idem*: 231)

Or: “(The embassy) Estaba en el número 22 de la calle del Elíseo, dentro de uno de los sectores más apacibles de París.” (*idem*: 239)

Meanwhile, in “Cinco años de vida”, that also takes places in Paris, we can read that: [...] Raúl no podía permitirse el lujo de un taxi y tampoco le hacía gracia [...] la perspectiva de irse a pie desde Corentin Celton hasta Bonne Nouvelle, [...] que equivalía a cruzar medio París.” (Benedetti 1967: 351); or later,

He was almost running through rue Renan [...]. As reward he caught the last train to Porte de la Chapelle, and had the strange pleasure of being the only passenger in the car; he sat, ready to contemplate the empty parade of the sixteen stations left to the Saint Lazare correspondence. When they reached Falguière [...]

[Casi corrió por la rue Renan [...]. En recompensa alcanzó el último tren en dirección Porte de la Chapelle, tuvo el raro disfrute de ser el único pasajero del último vagón, y se encogió en el asiento, dispuesto a ver el vacío desfile de las dieciséis estaciones que le faltaban para la correspondencia en Saint Lazare. Cuando iba por Falguière [...]] (*idem*: 352)

Finally, in “El regreso”, the action takes places at the Bristol Hotel in Warsaw. From there, the narrator tells us that: “That was why he had waked up, he had gone through the four corners of Warsaw, passed from one horror to another, met the bad attitude of a landlady, [...]. At last he had agreed to move to a house at Mokotow neighbourhood” [“Por eso se había levantado, había recorrido los cuatro extremos de Varsovia, deambulando de un horror a otro, conocido los caprichos de una patrona, [...]. Al fin accedió a mudarse a una casa del barrio de Mokotow.”] (Pitol 2004: 173)

From all these examples, we could draw a set of resemblances concerning the narration of the space, with the most important detail being that all these places exist; they occupy a space in the real world. Following with Ronen’s (1986) study on the creation of the story’s framework, we can understand that in order for the narrated space to work as it is intended, it depends on the transit of bodies, characters, within the “spatial information.” In this sense, the spatial narrative device relies on both, the factual existence of the places and on the transit of the character’s bodies. This will make them ‘alive’ and fulfill a purpose, moving, therefore, within both of Bakhtin’s *chronotope* axis: time and space. Hence, the reader can follow Billy Sánchez’ anguished route to the Hôpital Cochin or searching for the Colombian Embassy in Paris; or Raúl’s meditative ride in the Parisian

metro; also taking a look at the Bristol Hotel in Warsaw, and understanding why the narrator does not want to leave it. In this sense, the reader is able to follow the character's movement through the story frames, understanding their topography.

So far, I have aimed to establish the spatial characteristics on which the core image of this essay relies. This is: it is possible to argue that Miguel Ángel Asturias' idea/image of Europe exists in literary texts, and it was necessary to show the strategies followed by the authors to situate their stories within European space in a plausible way. This is not of minor importance, as this will appear in the coordinates of the imagology field of studies: What do we imagine about *whom*? Who are *they*? Where do *they* exist? In this sense, the otherness would be in need to occupy a space, which is, of course, different from *our* space. Having established the strategies to create the space for the *otherness*, this will allow us to move forward to *What does this otherness do that makes them different?*

There, there is no hospitality, no open hand, no help for the needed. [...] On the contrary, in a Mexican or Guatemalan or Bolivian town, one person faints and a hundred stop to help. We are still humans.

[“Allá no hay hospitalidad, ni mano abierta, ni ayuda a quien tiene necesidad. [...] En cambio, en un pueblo de México, de Guatemala, de Bolivia, una persona se desmaya y se detienen 100 personas. Seguimos siendo humanos.”]. (Poniatowska 2017)

If we admit that, as imagologists propose (Leerssen 2016), literary images about *otherness* are depicted as a sort of negotiation between the characterisation of the Other (hetero-images) and the characterisation of the self (homo-images) and the dynamics among them, we can transpose Asturias' words into a form of such dialectics. *They* are not hospitable, whilst *We* are interested in our neighbour's well-being. In this case, Asturias' quote aims to differentiate between European and Latin American nations. The notion of nation and communities formed from it, has been extensively commented on by Benedict Anderson in his seminal book *Imagined Communities* (1983), in which he depicts a wide range of forms of such 'communities' and their way to become what they imagine. Furthermore, he will depict them as artificial, and whose identarian traits are “cultural fantasies and social constructs”. However, it is necessary to acknowledge that this subject has been thoroughly analysed by many scholars such as Kracauer (1963), Detienne (2010), or Augé (1995), and it is not my aim to discuss this further. It is enough

for my purposes to understand that Asturias' declaration finds a place within this Alterity-Self system.

In the same way, the selected texts aim to establish a difference between 'home' and 'abroad'. Let us take, for instance, Nena Daconte's sayings in "El rastro de su sangre en la nieve" while the newly wed couple travel through France:

– There are not more beautiful landscapes in the world –she said– but one can die of thirst without finding anyone that gives you a glass of water. She was soon convinced about this, that at the last moment she had got soap and toilet paper in her purse, because at the French hotels there were never soap, and the paper were old newspaper chopped in squares and hanged in a hook.

[– No hay paisajes más bellos en el mundo–, decía, –pero uno puede morir de sed sin encontrar a nadie que le dé gratis un vaso de agua. Tan convencida estaba que a última hora había metido un jabón y un rollo de papel higiénico en el maletín de mano, porque en los hoteles de Francia nunca había jabón, y el papel de los retretes eran los periódicos de la semana anterior cortados en cuadritos y colgados de un gancho.] (García Márquez 1994: 228)

This will relate, later, to Billy Sánchez lack of abilities to understand the world around him: "The sweet voiced (Hotel's) patron could understand with the clients in any language as long as they had money to pay" ["[...] el (Hotel's) propietario de voz aflautada podía entenderse con los clientes en cualquier idioma a condición de que tuvieran con qué pagar."] (*idem*: 233-234); "So many rational tricks were beyond comprehension for a steely Sánchez de Ávila, who only two years before had drove his car into a local cinema with the mayor's car" ["Tantas artimañas racionalistas resultaban incomprensibles para un Sánchez de Ávila de los más acendrados, que apenas dos años antes se había metido en un cine de barrio con el automóvil oficial del alcalde mayor,..."] (*idem*: 236). This last example serves to understand the presence of the other versus self argument, since the narrator compares Billy's current uncomfortable situation to home naturality. In this case, the opposition to Nena Daconte's French hetero-image will come at the moment in which Billy Sánchez reaches his embassy where he is received, and instructed about the rules of this space:

The employee whom received him instead of the Ambassador [...]. Understood Billy Sánchez anxiety, but reminded him, without loosing his temper, that they were in a civilized country which strict rules were based in older and wiser precepts, on the contrary of the barbaric Americas, where bribing a doorman was enough to enter any hospital.

[El funcionario que lo recibió en lugar del embajador [...]. Entendió la ansiedad de Billy Sánchez, pero le recordó, sin perder la dulzura, que estaban en un país civilizado cuyas normal estrictas se fundaban en los criterios más antiguos y sabios, al contrario de las Américas bárbaras, donde bastaba con sobornar al portero para entrar en los hospitales.] (*idem*: 239)

In the case of “Cinco años de vida”, we learn about Raúl’s impossibility to integrate in French society. This is presented by the absence of French references in his life: in the first frame, a friends’ meeting, there is only one French girl, Nathalie; and also: “He was always promising himself to start a more or less stable relationship with a French girl, as a irreplaceable method to incorporate himself to the language in a definitive way [...]” [“Siempre se estaba prometiendo entablar una relación más o menos estable con alguna francesa, como un medio insustituible de incorporarse definitivamente al idioma [...]”] (Benedetti 1967: 353). Later, while talking to Mirta, the narrator will tell us that “By two in the morning they had already talked about their economic problems, their adaptation difficulties, the French devious greed, and the virtues and flaws of their respective and distant homelands” [“A las dos ya habían hablado de los respectivos problemas económicos, de las dificultades de la adaptación, de la sinuosa avaricia de los franceses, de los defectos y virtudes de las respectivas y lejanas patrias.”] (*idem*: 356). Here, image opposition will come from the permanent homo-images through the narration, creating the feeling of an unachievable and desired pertenance that never comes to be; whilst everything points to the home-like easiness created by the other Latin American characters:

Raúl took advantage of the laughter to kiss Maria Inés’ warm cheeks, Nathalie (the only French) and Claudia, and Raquel’s surprisingly fresh hands. To say a loud ‘chau a todos’, complete the thanking for the invitation ritual with the Bolivian hostess and take off.

[Raúl aprovechó las carcajadas de rigor para besar las mejillas calientes de María Inés, Nathalie (la única francesa) y Claudia, y las inesperadamente frescas de Raquel, pronunciar un audible ‘chau a todos’, cumplir el rito de agradecer la invitación a los muy bolivianos dueños de casa, y largarse.] (*idem*: 352)

And, also:

[...] But, when he came to it, his friends, femenine and masculine, were limited to the Latin-American group. And this was, from time to time, not an advantage but a boredom, but the truth was that they reached for each other in order to talk about Cuernavaca or Antofagasta or Paysandú or Barranquilla, and to complain about how hard it was to integrate into the French life, as if they make any effort to understand anything beyond Le Monde editorials and the self service menus.

[[...] pero, llegado el caso, sus amistades, tanto femeninas como masculinas, se limitaban al clan latinoamericano. A veces no era una ventaja sino un fastidio, pero la verdad era que se buscaban unos a otros para hablar de Cuernavaca o de Antofagasta o Paysandú o Barranquilla, y quejarse de paso de lo difícil que resultaba incorporarse a la vida francesa, como si ellos hicieran en verdad algún esfuerzo para comprender algo más que los editoriales de Le Monde y la nómina de platos en el self service.] (*idem*: 353)

We can understand the lack of interaction between the Latin-American and French characters in Asturias's line, as a form of dehumanising the locals. In this sense, 'seguimos siendo humanos' takes the form of the existence as co-existence between those who take part in the same group, limiting the access of those who are not *in* the story but as secondary characters that barely have a corporeal form.

Finally, let us look at "El regreso". In this narration, homo and hetero images are not clear, but we see the sense of the abandonment that the character feels from the Polish characters he meets in Warsaw. Both of them, the ones that appear in the story, pop up to give company for a brief moment, but then leave without any remorse in his time of need. For instance, while the main character lies in bed, due to an unexplained illness, his friend Marek pays him a visit:

He ran into the waitress, he explained, when he entered the restaurant. She informed him that he (the narrator) was ill and Marek decided to go upstairs to keep him company. They should have lunch together. The waiter has brought his order also. [...] He is coming to say goodbye; he is traveling that night to Zakopane, where he will spend two weeks in holidays.

[Se encontró con la camarera, explica, al entrar en el restaurante. Le informó que estaba enfermo y decidió subir a hacerle compañía. Comerían juntos. El mesero había subido

también su orden. [...] Ese día va a despedirse; saldrá por la noche a Zakopane donde pasará dos semanas de vacaciones.] (Pitol 2004: 173)

However, after a while,

He drinks the coffee promptly, and asks Marek, only by courtesy, if he could stay for a bit longer, they could hear a Zarah Leander disc that he bought recently in Berlin. But Marek excuses himself, he needs to take care of a series of things regarding his travel to the mountains.

[Bebe el café a grandes sorbos, le pide a Marek, sólo por cortesía, que se quede un poco más, oírán un disco de Zarah Leander que ha comprado hace poco en Berlín. Pero el otro se excusa, debe arreglar aún una serie de asuntos referentes a su viaje a las montañas.] (*idem*: 174)

And, as for Zofia:

At the hall, while he asks for the key, someone approaches, is Zofia and someone else, clearly a doctor. She explains that after they spoke on the phone she felt uneasy; [...]. She had brought the doctor. [...] The three of them go upstairs, the doctor takes a look at him, whispers to Zofia. They tell him that he is very sick, that he needs to go to the hospital that very same night. He hears Zofia talking on the phone. He is burning in fever.

–It is all settled. Unfortunately, I cannot stay with you. I have an urgent matter to attend at my sister's. Our lawyer is coming. I will leave you at the hospital, there you should hand in these papers.

They all come downstairs again. He can barely see, stay conciouss. He finds himself sitted on a wooden bench in a white tiles room where Zofia left him.

[En el hall, mientras pide la llave, se le acerca alguien, es Zofia acompañada de otra persona, indudablemente un médico: le explica que después de haber hablado con él se quedó muy preocupada; [...] Había llevado al doctor. [...] Suben, el doctor lo examina, habla en voz baja con Zofia, luego le explican que está muy mal, que es necesario internarlo esa misma noche en una hospital. Oye que su amiga comienza a hacer trámites por teléfono. Está ardiendo en fiebre.

–Ya está todo arreglado. Desgraciadamente no podré quedarme contigo. Tengo un asunto urgente en casa de mi hermana. Va a ir nuestro abogado. Te dejaré en el hospital, allá

entregarás estos papeles.

Vuelven a bajar. Apenas puede ver, mantenerse consciente. Se descubre sentado en un banco de madera en el cuarto cubierto con azulejos blancos donde lo ha dejado Zofia.] (*idem*: 176)

It is possible to understand the desire of the character, as he thinks of calling his fellow countrywoman: “He thinks of calling Mercedes, his dear fellow countrywoman, *to not to be alone in the hard times to come*” [“Piensa en llamar a Mercedes, su paisana entrañable, *para no estar solo en los momentos de postración que se avecinan* (my emphasis)”] (*idem*: 175). By the end, the character’s desire changes: he wants to go home.

At this point, it is important to recall that all of these images are not ‘real’ in an empirical sense, but that they are a form of world making that aims to order and categorise alterity; and that it is “In the interaction between self-image and alterity, such images, myths and stereotypes, constitute the semiotic system of the culture of origin, an *imaginaire* which in its specific instances is expressed as single stereotypes” (Beller 2007: 8) This means, in the particular case of the images explored throughout this paper, that Miguén Ángel Asturias’ declaration is not a ‘sociological’ approach to the study of ‘European culture’ but the essentialisation of a entire space into a single idea. I am not in a position to reveal if this passed from the collective imaginary to the literary instances, or the other way around. However, it is possible to notice its existence as a common imagination about the alter-spaces, echoed in literary works, which can only help it to transcend into the collective that might look for an image of the unseen world.

The importance of the study of such images, is given by the necessity to understand where our beliefs around the world come from, who has taught us, and how these images have configured our conception of the others. In a epoch where we are facing the questioning of our identities, the rise of racist discourses, and a fear concerning what we think we know, these questions are more than pertinent.

NOTE

¹ All translations in square brackets are mine unless indicated otherwise.

Bibliografia

- Anderson, Benedict (2016), *Imagined Communities*. London, Verso.
- Aristotle (2020), "Aristotle's Poetics." St. Mary's College of California. 17 October 2020 <<https://www.stmarys-ca.edu/sites/default/files/attachments/files/Poetics.pdf>>.
- Bakhtin, Mijail (1981), "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Towards a Historical Poetics", in *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M. M. Bakhtin. Austin, University of Texas Press: 84-237.
- Beller, Manfred and Joep Leerssen (2007), "Foreword" in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*. Amsterdam: Editions Rodopi: xiii-xvi.
- Beller, Manfred (2007), "Perception, Image, Imagology." in Beller, Manfred and Joep Leerssen, *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*. Amsterdam: 3-16.
- Bemong, Nele and Pieter Borghart (2010), "Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives" in Nele Bemong, Pieter Borghart, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen De Temmerman & Bart Keunen (Eds). *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent: Academia Press: 3-16.
- Benedetti, Mario (1967), "Cinco años de vida." in Benedetti, Mario. *Todos los cuentos de Mario Benedetti*. La Habana: Casa de las Américas: 351-361.
- Dharwadker, Vinay (2001), *Cosmopolitan Geographies*. New Locations in Literature and Culture. New York: Routledge.
- García Berrio, Antonio and Teresa Hernández Fernández (2012), *Crítica literaria, Iniciación al estudio de la literatura*. 4th Edition. Madrid, Ediciones Cátedra.
- García Márquez, Gabriel (1994) "El rastro de tu sangre en la nieve." in *Extraños peregrinos: Doce cuentos*. Ciudad de México, Editorial Diana: 215-245.

- Genette, Gérard (1997), *Palimpsests. Literature in Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Leerssen, Joep (2016), "Imagology: On ethnicity to make sense of the world." Dossier *Monographique: Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale*, 10 (2016): 13–31.
- Pitol, Sergio (2004), "El regreso." in *Obras reunidas III: Cuentos y relatos*. México: Fondo de Cultura Económica: 171–177.
- Poniatowska, Elena (2017), "Los latinoamericanos no sabemos devolverle nada a nuestros países, según el Nobel Miguel Ángel Asturias." 22 October 2017. *La Jornada*. 17 October 2020 <<https://www.jornada.com.mx/2017/10/22/opinion/a03a1cul>>.
- Ronen, Ruth (1986), "Space in Fiction." in *Poetics Today* 7: 421–438.

Reescrever o destino da Europa em África:

O Olho de Hertzog, de João Paulo Borges Coelho

Orlando Grossegesse
Universidade do Minho - CEHUM

A definição de *O Olho de Hertzog* como “Um policial brilhantemente construído”, que se encontra na contracapa do livro (Coelho 2010), não diz muito. O júri que lhe atribuiu o prémio *LeYa* em 2009 refere-se à busca do diamante chamado ‘O Olho de Hertzog’ como “uma metáfora da demanda do destino individual e colectivo e do nunca desvendado mistério do ser” (*ibidem*). Em vez de metáfora e de mistério, prefiro falar de paródia, no sentido de Linda Hutcheon (1988). Mais do que situar o romance no contexto da estética pós-moderna que manipula convenções de literatura popular e elitista, trata-se de aproximá-lo do conceito de metaficção historiográfica (Hutcheon 1988: 93), partindo da reflexão: “Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological” (*idem*: 110).

No caso deste romance, tal reescrita entra em diálogo não só com uma historiografia de tradição ocidental iluminista, mas também – e é este diálogo que mais interessa – com o conceito da História como redenção, que dominou na Europa medieval sobretudo a partir de múltiplas interpretações milenaristas e messiânicas, produzindo as mais diversas configurações, sobretudo em tempos de crise (*vd.* Cohn 1970). Os tempos atuais demonstram que o conceito mantém a sua atratividade.

Definido de forma abrangente, trata-se de narrativas da recuperação de um estado de plenitude, anunciado através de profetas, textos interpretáveis ou sinais sobrenaturais. Incorporam-se elementos como o (re)aparecimento milagroso de um herói salvador ou o (re)encontro de um objeto cobiçado ao qual se atribuem poderes. Portanto, aceito o elemento de “demanda do destino” que aparece na fundamentação da atribuição do prémio LeYa e em críticas que se baseiam nela,¹ contudo só sob a abordagem de paródia no sentido de Linda Hutcheon. A ‘abertura’ da História, questionando o seu sentido conclusivo e teleológico, ocorre aqui através de um entrelaçamento de narrativas contrafactuais muito diversas. Como resultado surge a hipótese de uma ‘demanda’ historicamente possível, com um carácter híbrido europeu-africano que teria reconfigurada a geopolítica no início do século XX. Os depoimentos de João Paulo Borges Coelho, numa entrevista com Rita Chaves (2009: 165-66), realçam a reflexão geopolítica subjacente:

A história deste país está intimamente ligada à região (ou *hinterland*, como aqui se diz). Se há uma estrutura que explica a colonização neste lugar é o sistema ferro-portuário e o trabalho migratório como componentes que permitiram que ela sobrevivesse servindo o desenvolvimento de África do Sul e da Rodésia. Moçambique não existiria, de facto, sem a região onde está inserido, e esses anos de viragem para o século vinte, (...), são decisivos na configuração do território.

Tratar Lourenço Marques como cidade cosmopolita que alimenta esta possibilidade do *hinterland* se libertar do seu destino periférico – nomeadamente a partir da inauguração do caminho-de-ferro entre Lourenço Marques e Joanesburgo em 1894 – significa não só repensar o destino de África do Sul após a Segunda Guerra dos Bóeres (1899-1902), mas também reescrever a História europeia no âmbito da Grande Guerra (ou I Guerra Mundial), a partir de África.

Esta dimensão de uma ficção geopolítica está praticamente ausente na crítica sobre *O Olho de Hertzog*, com exceção de Elena Brugioni (2012). Costuma-se separar as narrativas que no romance aparecem entrelaçadas, hierarquizando-as. Porquê minorizar a narrativa em volta do diamante que, já pelo título, é declarada central? A meu ver, não é um mero chamariz de “um policial brilhantemente construído”, nem pode ser reduzido a “narrative device that enables Coelho to weave a cosmopolitan tapestry of narratives” (Helgesson 2013: 94). Dando uma segunda e última vez a palavra ao autor, na mesma

entrevista, parece-me essencial destacar o interesse em demonstrar uma interligação global de ‘histórias’, no plural:

Se me perguntasse o que pretendi com o livro, dir-lhe-ia que, muito antes de circunscrever um período histórico quis evocar essa personalidade contraditória e extraordinária que foi **João Albasini**, entender essa personalidade romântica que foi **Von Lettow-Vorbeck**, esmiuçar a saga rocambolesca dos **Foster**, (...). E, sobretudo, homenagear a cosmopolita cidade de Lourenço Marques da altura, passear pelas suas ruas, (...); enfim, mostrar que, embora por meios mais difíceis e demorados, o mundo estava já nessa altura todo ligado. (Chaves 2009: 165-66; negrito nosso)

Isto significa, em termos de estética de receção, um posicionamento do leitor conforme a sua perspetiva, europeia, sul-africana ou moçambicana. Quanto à europeia, o perfil é prefigurado pelo percurso de algumas personagens que abandonam a Europa porque, por uma ou outra circunstância, foram chamadas para mergulhar no espaço africano. Os seus caminhos entrecruzam-se em Lourenço Marques. Neste sentido, Hans Mahrenholz – um alemão que se finge repórter sul-africano de nome Henry Miller – cumpre um papel duplamente privilegiado: como protagonista e como narrador (nalguns capítulos) / personagem-refletor (noutros), contracenando com personagens, não menos ambíguas, como João Albasini, caracterizado pela sua condição de *assimilado*. Por ser uma personalidade ligada à emergência do nacionalismo moçambicano, sobretudo através do jornalismo,² foca-se nele o maior interesse do leitor moçambicano. Admitindo esta relevância, não há necessidade de desvalorizar – e aqui passo a citar novamente Stefan Helgesson – “the Diamond plot [as] frivolous in comparison with the struggle of Albasini and other colonial subjects” (Helgesson 2013: 99), nem de minorizar “Mahrenholz’s unlikely (but factually plausible) trajectory as a young soldier flying from Germany to East Africa in a dirigible” (*idem*: 97). A expedição do *Afrika Luftschiff* (L-59) que aparece no segundo capítulo, não é o elemento fantasioso que complementa o “plano da realidade” (Saraiva 2010: 237) de um conflito militar considerado periférico da Grande Guerra na Europa. Cumpre sim o duplo papel inaugural de (1) uma reconfiguração geopolítica África-Europa e de (2) uma paródia da dimensão messiânica, duas componentes que se entrelaçam nas narrativas que compõem este romance.

Hans Mahrenholz é a ficcionalização do histórico Hans Marholz, que participou na missão – abortada – que tinha como objetivo abastecer com armamento e medica-

mentos as forças dizimadas e exaustas de Lettow-Vorbeck na África Oriental. Tratava-se de uma missão secreta declarada sem regresso.³

Para o Eu (Hans Mahrenholz), esta viagem adquire uma “natureza mais profunda, a oportunidade de um definitivo mergulho na escuridão” (Coelho 2010: 49). O percurso adicional ficcionalizado do *Afrika Luftschiff* difere da versão histórica do voo a partir do momento em que o comandante Bockholt do romance desobedece à ordem do Almirante, transmitida pela rádio, de regressar, por não haver condições de cumprir a missão de apoio às tropas de Lettow-Vorbeck. É neste momento que surge Mahrenholz “ao lado do comandante”, apoiando-o contra a insubordinação de uma parte da tripulação, para prosseguir “em direcção ao sul por mais seis horas” (idem: 60). Este prolongamento de seis horas – historicamente indocumentado – transforma o zepelim numa “espécie de navio fantasma sobrevoando um espaço que não constava nem na geografia nem sequer no tempo” (idem: 62). Isto possibilita articular o espaço geográfico e o tempo histórico de Zambézia com uma Europa que se sente atraída por África projetada como um novo centro do globo e como oportunidade de uma segunda vida.

Stefan Helgesson não comenta este voo. Aplica, porém, na sua interpretação do romance, o conceito de *spacetime* de David Harvey (2009) que me parece feliz pela sua definição relacional em vez de essencialista. Discordo, no entanto, da focalização no “conflicted colonial space” como essencial para “the worlding at work in Coelho’s novel as critical cosmopolitanism” (Helgesson 2013). A meu ver, a ficção geopolítica desenvolvida transcende questões de um espaço colonizado que remetem para João Albasini como figura central de um universo ficcional dicotómico. Entre colonizadores e colonizados abre-se “a space of cultural and interpretative undecidability in the ‘present’ of the colonial moment” (Bhabha 1994: 206) que permite imaginar um tempo e um espaço de pertença indefinida: ‘no man’s land’, melhor ‘no man’s space / no man’s time’ no sentido relacional de *spacetime* (Harvey 2009), incluindo nesta definição não-genderizada expressamente ‘woman’.

Entre as biografias femininas com uma segunda vida em África aparece Wally Neuzil,⁵ a primeira modelo e musa de Egon Schiele em Viena, que morre oficialmente no ano de 1917, em Zein / Sinj (Dalmácia). No romance, Wally sente a ‘chamada’ de África ao observar, no ateliê de Picasso, um quadro seu, supostamente influenciado pela arte africana. É referido sob o seu título inicial *Le Bordel d’Avignon* (idem: 243) em vez do atualmente conhecido. Wally terá o seu papel na trama do diamante.

Portanto, a narrativa do *Africa Luftschiff* inaugura um mapping da Europa a partir

de África. Significa também um primeiro *Kairós*⁶ – contrafactual – de uma coincidência perfeita em lugar e tempo: Hans (vamos chamá-lo a partir de agora só pelo primeiro nome) entra de paraquedas no espaço africano no mesmo momento em que as tropas de Lettow-Vorbeck atravessam o Rowuma, na manhã do dia 25 de novembro de 1917.⁷ A chegada de Hans junto do general imbatível chamado “The Lion of Africa” é entendida como “milagre” (*idem*: 46), inaugurando com esta descida do céu também a dimensão messiânica no sentido paródico que perpassa o romance até ao fim.

Para além de prolongamentos e segundas vidas, também há um segundo objeto que contribui decisivamente para a projeção de uma História possível. Refiro-me à reduplicação do objeto cobiçado – o diamante. Esta reduplicação não é fantasiosa como o leitor desprevenido poderia intuir. Na verdade, a narrativa explora uma probabilidade presente na primeira análise do Diamante Cullinan, por parte de Sir William Crookes, sendo “a fragment, probably less than half, of a distorted octahedral crystal”: “the other portions still await discovery by some fortunate miner” (Crookes 1909: 79). De acordo com o romance, esta descoberta de um segundo fragmento ocorre logo depois da primeira. Esta segunda “pedra clandestina” (*idem*: 361) é interpretada como sinal divino que se reflete precisamente no seu futuro nome de ‘Olho de Hertzog’, em homenagem ao general homónimo, no qual se centram as esperanças de uma nação africânder que se quer livre dos ingleses após o fim da Segunda Guerra dos Bóeres. Atribui-se a esta segunda pedra uma missão oposta à função historicamente dada ao Diamante Cullinan que é oferecido por Louis Botha, o primeiro Primeiro-Ministro da União da África do Sul, ao Rei Eduardo VII como “token of the loyalty and attachment of the people of Transvaal to his throne and person” (*apud* Field 1997: 72). O ‘Olho de Hertzog’ representa a oportunidade de alterar o rumo da História contra o destino traçado da hegemonia britânica que domina a geopolítica do continente. No entanto, esta oportunidade perde-se por outro *Kairós*, esse mesmo histórico e não contrafactual, como veremos.

Hans, um detetive inexperiente, tal como o leitor europeu prefigurado nele, não sabe quem é o general Koos de la Rey, levando Natalie Korenico, uma das personagens femininas com segunda vida, a contar-lhe “a saga do general tal como os africânderes a contam” (*idem*: 232): “Montado no seu cavalo branco, De la Rey escapou a todas as armadilhas, surgiu sempre onde menos o esperavam” (*ibidem*). O seu heroísmo idealizado de forma messiânica – reparem no cavalo branco – contrasta com a crueldade dos britânicos que não poupam a população civil, encerrando-a em ‘campos de concentração’, sob condições infra-humanas. É Natalie que lhe tem que contar o que ele deveria saber:

Koos de la Rey é obrigado a assinar, a 31 de maio de 1902, o Tratado de Vereeniging, entre o Reino Unido e as repúblicas do Transvaal e do Estado Livre de Orange. A partir daquela data, todo o território fica sob o controle dos vencedores, sendo denominado União Sul-Africana. Esta narrativa é completada por outra mulher, Florence, que fala sobre o vidente Siener van Rensburg, uma figura histórica que era conselheiro do general De la Rey e mediador do seu carisma messiânico como “Leão do Transvaal”. É o próprio Hans que faz a analogia com “The Lion of Africa”, Lettow-Vorbeck.

Não entraremos nos detalhes da noite fatídica de 15 a 16 de setembro de 1914, vaticinada por Siener van Rensburg, na qual ocorre o referido *Kairós* histórico – uma singular coincidência de lugar e tempo: Koos de la Rey, talvez a caminho de se juntar à revolta africânder contra a União Sul-Africana (idem: 288), procurando a aliança com as forças alemãs (em vez de invadir, ao lado dos britânicos, o Sudoeste Africano Alemão), é morto a tiro por um agente policial quando o carro tenta furar um dos bloqueios de estrada montados em volta de Joanesburgo para apanhar o gang sob chefia de Bill Foster. Sendo acurralados dentro de uma mina abandonada, os bandidos cometerão na mesma noite suicídio coletivo. No romance, uma mulher sobrevive.

Fiquemos, sem mais *spoilers*, com esta ilustração do *spacetime* relacional específico, centrando-nos na possível reescrita do destino da Europa em África. Num dos seus frequentes devaneios, Hans imagina a entrada triunfal do general Lettow-Vorbeck numa cidade “quase europeia”:

Entrávamos por uma cidade quase europeia, não fosse a cor da sua miséria. Na frente, o *kommandant* montado **num cavalo branco** e envergando o uniforme de gala, comigo por perto nas minhas nóveis funções de adjudante-de-campo. (idem: 271; negrito nosso)

Para o leitor europeu esta parada é facilmente identificável como aquela do dia 2 de março de 1919. Na verdade, trata-se da única parada de vitória na capital derrotada do antigo Império Alemão, naquela altura imersa numa miséria quase não-europeia sob as severas sanções impostas pelo Tratado de Versalhes. Entende-se a paródia de Berlim como “cidade quase europeia”, na qual entram “as companhias de askaris alemães, impecavelmente uniformizadas e alinhadas, de espingarda ao ombro” (*ibidem*). Este devaneio é o momento culminante da inversão geopolítica da Grande Guerra, habitualmente configurada numa perspectiva eurocêntrica: africanos vitoriosos na Alemanha pós-guerra, mostrando que esta guerra não foi perdida. Tal como o general Koos de la Rey,

imbatível na sua campanha contra os ingleses, Lettow-Vorbeck, ele também montado num cavalo branco, será arauto de outro salvador. Ao dizer isso, entramos no dilema ideológico da ficcionalização de Lettow-Vorbeck como uma “personalidade romântica”, nas palavras de Borges Coelho (Chaves 2009: 165), alheias à funcionalização do general alemão no âmbito da ‘Lenda da Punhalada pelas Costas’ (Dolchstoßlegende) que preparou o terreno para a ascensão de Adolf Hitler. Isto não significa “politically naive cosmopolitanism” (Helgesson 2013: 99), mas uma ‘profecia do passado’ no sentido de Elisabeth Wessling (1991) num campo atualmente ocupado pelo *wishful thinking* nostálgico da extrema-direita. No mesmo sentido, *O Olho de Hertzog* aborda as consequências da Segunda Guerra dos Bóeres, tal como já insinua a analogia, feita por Hans, entre Koos de la Rey e Lettow-Vorbeck.

Elene Brugioni constata uma nova narração do conflito “a partir de um espaço / tempo ex-cêntrico” (Brugioni 2012: 399), baseando-se no “terceiro espaço” (Bhabha 1994) e em M’Bokolo (2007) no que se refere à especificidade do conflito mundial no território africano. A esta definição devemos acrescentar a perspectiva ex-cêntrica contra o poder autoritário do discurso único no sentido de Hutcheon (1988: 12) e a organização dialógica ou polifônica do romance no sentido de Bakhtin (1981). A dimensão messiânica tem traços de paródia, visíveis no referido devaneio da parada de vitória dos *askaris* alemães. Hans ainda imagina o devaneio da mesma entrada triunfal por outra personagem, o que reforça a paródia em termos geopolíticos:

Klopper talvez se visse a si próprio montado no **cavalo branco** de Lettow, respondendo aos acenos da multidão com uma mão, com a outra consultando o seu relógio, seguido do seu ajudante-de-campo, o reverendo corcunda Jozua Naudé, de manto escuro drapeando ao vento; (...). (Coelho 2010: 271-72)

Historicamente, Klopper e Jozua Naudé fazem parte do movimento *Jong Zuid Afrika*, que se opõe ao imperialismo britânico. O consultar do relógio de Klopper, que se explica pelo seu hábito como administrativo da *South African Railways Company*, subverte de forma paródica outra temporalidade, a da redenção messiânica. Contextualizando, estes devaneios surgem na euforia coletiva sobre um plano que teria conferido outro sentido ao itinerário errático das tropas de Lettow-Vorbeck, uma vez que a guerra já estava decidida em território europeu, com um prolongamento possível, em analogia com o voo do *Afrika Luftschrift*: “Lettow marcharia com a sua força sobre Joanesburgo!” (*idem*:

265). Com isso, “uma cidade quase europeia”, associa-se a outra identidade, correspondendo ao objetivo de *Jong Zuid Afrika*.

O artífice deste plano é Sebastian Glück, que fala da hipótese de a presença alemã na África Austral “ditar o curso dos acontecimentos na Europa” (*ibidem*) – o cerne de uma reescrita possível do destino da Europa a partir do continente africano. O misterioso Glück (em alemão: ‘sorte’) propõe uma audaz confluência de diversas projeções visionárias contra a hegemonia britânica. Este Sebastian (ou talvez melhor ‘D. Sebastião’) não só queria uma aliança entre as tropas de Lettow-Vorbeck e *Jong Zuid Afrika* que apoiava o general Hertzog, “o único político com coragem e valores para se bater pela causa do seu verdadeiro povo” (*idem*: 270), mas também com os africanos que sonhavam recuperar o antigo império de *Macombe*, depois da revolta fracassada contra os portugueses, em março de 1917. Num ‘no man’s space / no man’s time’ mais ou menos plausível, Glück reúne-se com um dos herdeiros deste império, Nongwe-Nongwe, acompanhado por Mbuya, “uma feiticeira muito jovem, encarregada de receber de Kabudu Kagoro, o grande Deus local, as mensagens que transmitia aos combatentes” (*idem*: 262). Mbuya apoia, com o seu sonho profético,⁸ esta aliança totalmente heterogênea.

Sebastian Glück é o mais indicado para liderar esta ‘demanda’. A sua identidade enigmática revela-se, depois de muitas variantes, também como híbrida europeia-africana, tendo, como diz Hans, “como única origem os demónios do Zambeze” (*idem*: 315), ou nas palavras dos africanos: ele está possesso de *m’phondoro*, do espírito de um Leão. Será desnecessário recordar os nomes dados aos dois generais Koos de la Rey e Lettow-Vorbeck.

Todo este plano fica reduzido a uma miragem geopolítica que se esfuma perante o Não categórico de Lettow-Vorbeck (*idem*: 271, 272), que se mantém firme contra a visão sedutora do *m’phondoro* Glück. Portanto, não chega a ser um *Kairós*, nem sequer entra na narração contrafactual de *O Olho de Hertzog*. No romance, o general alemão não abdica da posição eurocêntrica, recusando a possibilidade de juntar os seus *askaris* com os Bóeres dissidentes da União e os povos da Zambézia contra a hegemonia britânica, o que teria tido como consequência uma posterior configuração de Moçambique de maior centralidade, entre Europa e Ásia. Seria também um ‘devaneio’ sedutor perante o fecho da História colonial portuguesa, no outono de 1917, com “a ‘pacificação’ da Zambézia, desta vez de forma definitiva – até à moderna guerra pela independência” (Alexandre 1998: 190). Relembramos que o *Kairós* contrafactual de Hans descendo de paraquedas do *Afrika Luftschiff* ocorre a 25 de novembro do mesmo ano, quase exatamente um ano

antes de Lettow-Vorbeck render as suas tropas invictas em Abercorn (actual Mbala), doze dias após a assinatura do Armistício de Compiègne, que encerra a Grande Guerra na Europa. Resta suficiente ‘no man’s space / no man’s time’ para reescrever o destino da Europa em África, no entanto fazendo-o de uma forma inconclusiva, parodiando não só a historiografia europeia na tradição iluminista, mas também o modelo da História de redenção, seja qual for a sua origem: europeia, africânder (bóer) ou africana.

NOTAS

¹ Por exemplo: “uma demanda de identidade, uma viagem de autocognição do herói, tal como acontece nos mitos antigos” (Krakowska 2011: 128).

² João Albasini (Nwanzengele) escreve 97 crónicas nos jornais *O Africano* e *O Brado Africano* (vd. Braga-Pinto / Mendonça 2014). Algumas delas são referidas no romance. Sobre João dos Santos Albasini (1876-1922), personagem crucial da história intelectual e política de Moçambique vd. Penvenne (1996).

³ “Em África não havia condições de reabastecer o Afrika Luftschiff de combustível e gás para tornar possível a viagem de regresso. [...] O aparelho seria desmantelado à chegada” (Coelho 2010: 49).

⁴ Historicamente, o L-59 regressa na manhã do dia 25 de novembro de 1917 à base de Jamboli (Bulgária), após 95h50 de voo. De acordo com a documentação, o zeppelin tinha combustível ainda para 20 horas de voo. Numa missão posterior, a 7 de abril de 1918, o L-59 é abatido pelos ingleses sobre o Mar Mediterrâneo no estreito de Otrando. Hans Marholz encontraria nesta missão a sua morte, tal como os seus companheiros da tripulação, quase a mesma da lendária ‘Afrika-Fahrt’.

⁵ No caso da personalidade histórica, Wally é a forma abreviada de Walburga; no romance, a mesma forma Wally é derivado de um nome diferente: Valerie.

⁶ Utilizamos neste estudo o termo “*Καῖρός*” da Antiguidade grega para denominar o momento decisivo (vd. Kerkhoff 1973), distinguindo entre o histórico, definido pela historiografia, e o contrafactual, definido dentro da metaficção historiográfica de *O Olho de Hertzog*.

⁷ De acordo com o diário que aparece como referência intertextual (Lettow-Vorbeck 1920: 207). Na realidade, o diário é em grande parte redigido pelo seu adjunto Walter von Ruckteschell, cujo contributo se cinge oficialmente às ilustrações (Schulte-Varendorff 2006: 104).

⁸ “(...) nessa noite tivera um sonho, um sonho em que vinham de longe grandes guerreiros para os ajudar a vencer o Diabo.” (*idem*: 262).

Bibliografia

- Alexandre, Vicente (1998), “Situações Coloniais: II – O Ponto da Viragem: as campanhas de ocupação (1890-1930)”, *História da Expansão Portuguesa*, (dir.) Francisco Bethencourt / Kirti Chaudhuri, Navarra, Círculo de Leitores, vol. 4, 182-208.
- Bakhtin, Michail M. (1981), *Problemas da poética de Dostoiévski*, tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*. London / New York: Routledge.
- Braga-Pinto, César / Mendonça, Fátima (2014; orgs.), *João Albasini e as luzes de Nwanzenguele: literatura e política em Moçambique 1908-1922*, Maputo: Alcance.
- Brugioni, Elena (2012), “Resgatando Histórias. Épica moderna e pós-colonialidade. Uma leitura de O Olho de Hertzog de João Paulo Borges Coelho”, in *Journeys / Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-colonialidade*, Famalicão, Ed. Húmus -CEHUM, 391-404.
- Chaves, Rita (2009), “Entrevista com João Paulo Borges Coelho”, *Via Atlântica*, nº 16, 151-166.
- Coelho, João Paulo Borges (2010), *O Olho de Hertzog*. Alfragide, Leya.
- Cohn, Norman (1970), *The Pursuit of Millenarism. Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*, New York: Oxford Univ. Press (rev. and expanded)
- Crookes, Sir William (1909), *Diamonds*. London / New York, Harper & Brothers.
- Field, Leslie (1997), *The Queen’s Jewels*. New York, Harry N. Abrams.
- Harvey, David (2009), *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*. New York, Columbia University Press.
- Helgesson, Stefan (2013), “João Paulo Borges Coelho, João Albasini and the Worlding of Mozambican Literature”, 1616: *Anuario de literatura comparada*, nº 3, 91-106.
- Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, Routledge.
- Kerckhoff, Manfred (1973), “Zum antiken Begriff des Kairós”, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, vol. 27, nº 2, 256-274.
- Krakovska, Kamila (2011), “J.P.Borges Coelho, O Olho de Hertzog”, *Navegações*, vol. 4, nº 1, 127-128.
- Lettow-Vorbeck, Paul von (1920), *Meine Erinnerungen aus Ost-Afrika*, Leipzig, K.F. Koehler [As minhas memórias da África Oriental, tradução de Abílio País de Ramos, Évora, Minerva Comercial, 1923].

- M'Bokolo, Elikia (2007), *África Negra: história e civilizações*, vol. II, Lisboa, Colibri.
- Penvenne, Jeanne Marie (1996), "João dos Santos Albasini (1876–1922): The Contradictions of Politics and Identity in Colonial Mozambique", *Journal of African History*, vol. 37, nº 3, 419–464.
- Saraiva, Sueli (2010), "O Olho de Hertzog, de João Paulo Borges Coelho", *Via Atlântica*, nº 17, 235–239.
- Schulte-Varendorff, Uwe (2006), *Kolonialheld für Kaiser und Führer. General Lettow-Vorbeck – Mythos und Wirklichkeit*. Berlin, Ch. Links Verlag.
- Wesseling, Elisabeth (1991), *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.

A nova *littera* – literatura e literacia

Isabel Garcez

Universidade Católica Portuguesa – CECC

Introdução

No que concerne à mediação literária, propomos que o foco seja direcionado para a mediação primária, isto é, para o primeiro elo da cadeia de mediação, aquele que tem a responsabilidade de dizer “imprima-se”, ou, mais adequadamente aos tempos tecnológicos que vivemos, “publique-se”. Propomos ainda darmos especial atenção à entrada de novos escritores no *habitus* literário, tal como é descrito por Pierre Bourdieu. Porque as configurações atuais dos mercados da cultura continuam a obrigar a um processo moroso e as mais das vezes dolorosamente condicionado, tanto por instâncias legitimadoras como por políticas e mercados editoriais.

Na análise do tópico do nosso estudo, participam inúmeras pequenas causas que produzem grandes efeitos. Estas causas podem contemplar os vários tipos de literacia, assim como os seus respetivos níveis, os sistemas de ensino, as políticas culturais, a tipologia dos consumidores, o número e o tipo de produtos disponíveis, etc. No entanto, mesmo na posse de todos estes dados, seríamos incapazes de descrever toda a complexidade inerente às indústrias culturais e criativas, tanto no que respeita à criação de obras como à sua receção. Esperamos, todavia, ser capazes de chamar a atenção para o papel desempenhado pela mediação, que está sempre presente na passagem do primeiro termo da equação, a criação, para o segundo, a receção.

As indústrias culturais e criativas têm sucesso em sociedades com bons níveis de literacia, que são culturalmente conscientes, e este aspeto contribui decisivamente para boas performances socioeconómicas. Em grande medida, os níveis de literacia são modelados por instituições políticas, culturais, económicas e sociais com poder para influenciar as escolhas e os hábitos dos consumidores. Por um leque diverso de razões,

mas principalmente porque os consumidores só podem escolher entre o que existe e, entre o que existe, o que lhes é dado a conhecer.

Transversalmente a toda esta rede de causas e efeitos da mediação, há ainda a acrescentar os novos contextos digitais. No caso da edição de obras literárias originais, principalmente as obras de autores desconhecidos, os editores estão a deixar de ter o exclusivo na seleção daquilo que é publicado, i. e., tornado público. Um exemplo óbvio é a proliferação de blogues e páginas de Facebook, que muitas vezes funcionam (apenas) como soluções alternativas às editoras e livrarias às quais os autores não têm acesso.

Neste contexto, os editores literários devem assumir a totalidade das suas funções técnicas, mas não podem contentar-se em ser meros técnicos superiores especializados ou executores passivos de estratégias empresariais. Porque eles têm também um conjunto de responsabilidades sociais e culturais que está muito mais próximo de um código deontológico do que dos códigos mercantilistas do chamado capitalismo cultural.

A qualidade do acesso à literatura está ainda muito distante de ser a suficiente ou a desejada, e a figura da mediação primária é aquela que pode dar o primeiro passo no caminho da democracia da criação e da democratização da receção. Porque é dela que dependente, em grande medida, o nível de qualidade da oferta, condicionando, por isso, a procura. Sem esta terceira entidade, tanto a criação como a receção dependem apenas de si próprias, sendo-lhes negado um olhar técnico que coloque perguntas à criação e disponibilize respostas à receção. Além disso, a figura da mediação faz acontecer o mercado, porque é ela quem estabelece a fronteira entre a inexistência e a existência social das obras, marcando o irreversível momento em que a obra abandona a esfera do inédito para se tornar édito, ou seja, pública e publicitada. O processo é difícil. O mercado da literatura – talvez como qualquer outro – parece estar sempre sobrelotado, parece estar sempre a oferecer tudo o que existe para ser oferecido. Portanto, impor ao mercado um novo autor e o seu novo produto implica também fomentar um novo sistema de gosto.

Pierre Bourdieu defende que o gosto é um *habitus*, e citamos, é “simultaneamente, princípio gerador de práticas objetivas classificáveis e sistema de classificação” e que, continuando com Bourdieu: “condições de vida diferentes produzem *habitus* diferentes”. Assim, o gosto é um sistema que abrange recetores, mas também criadores e mediadores, pois, no atual contexto cultural, que se pauta quase exclusivamente por níveis de performatividade comerciais, o risco de baixar o nível de qualidade também se aplica, obviamente, às obras que são publicadas.

Inédito + Edição = Édito

Em edição, o trabalho com a palavra do autor não se reduz a um conjunto de técnicas e regras. Terá técnicas com algum grau de exatidão, mas tal não transforma a edição numa ciência, pelo menos não numa ciência exata, e o editor, figura quase sempre invisível e não mencionada é “«o participante secreto” da produção editorial, é um mediador entre autor, designer e, por último, leitor” (Manguel 2006: 114).

O que é um inédito? O que é a edição? O que é um édito? Como as próprias palavras indicam, há, entre o primeiro e o último termo desta equação, uma dimensão temporal, dado que um *inédito* só é ou só pode existir *antes* de deixar de o ser. Ao tornar-se *édito*, marca um sentido único e irreversível. O termo *edição* está irremediavelmente no centro desta dimensão temporal, pois é a edição que transforma o *inédito* em *édito*. É de realçar a responsabilidade inerente à edição enquanto figura de mediação, pois, através dela, a palavra passa a ser *definitiva*.

Os livros, enquanto éditos, enquanto bens culturais de consumo, não surgem de *geração espontânea* nas prateleiras das livrarias e das bibliotecas. Todos os que integram a restante cadeia de mediação – livreiros, bibliotecários, académicos, críticos, jornalistas, professores, decisores governamentais, animadores culturais, familiares, amigos, etc. – só podem existir e exercer as suas funções depois de o editor fazer o seu trabalho, ou seja, depois de transformar um inédito em édito. Por conseguinte, a responsabilidade de decidir, de dizer Sim ou Não a um manuscrito; a responsabilidade de decidir qual a forma como esse manuscrito será dado a conhecer ao mundo é da exclusiva responsabilidade de alguém que, formal ou informalmente, desempenha as funções de editor.

O poder simbólico dos artistas tem forçosamente de se relacionar com o poder dos agentes económicos mais fortes. Estes agentes económicos mais fortes edificam muito do seu poder no facto de serem muitas vezes (ou sempre) o único meio disponível para que a obra de arte seja conhecida e reconhecida pelo seu público-alvo, remetendo, por isso, o poder do artista para um segundo e perverso plano.

O que está em jogo é sempre a luta a favor ou contra uma tendência conservadora que procura manter o monopólio de uma cadeia de valores que determina o que é *legítimo* ou *ilegítimo* num dado contexto artístico. Os atores dessa luta podem ser editores reputados, críticos ou jornalistas especializados. No fim, alguns recém-chegados alcançam a legitimidade e aproximam-se gradualmente do centro de poder. Esse centro alarga-se para permitir a sua entrada ou impõe a expulsão de obras e autores cujo lugar esses privilegiados recém-chegados passam a ocupar.

Mas os poderes no meio literário são frágeis, quer os editoriais quer os da crítica, pelo que todos os atores envolvidos são levados a inventar novas formas de expressão e de posicionamento no mercado. Os critérios para alcançar e manter a legitimidade são muitas vezes o resultado de *poderes arbitrários* protagonizados pelas instâncias de consagração que impõem uma forma de hierarquização das obras legítimas. Uma vez imposto o seu nome, o autor enfrenta, no decorrer da sua afirmação, uma arena de atores, que passam a disputar o direito ao produto do seu trabalho.

Vejamos um exemplo concreto: hoje muitas pessoas usufruem do lucro de um livro como *Rosa, minha Irmã Rosa*, de Alice Vieira. É um dos casos raros que foi um *sucesso* moderado no momento em que saiu e continua a vender muito bem. É um caso feliz desde o início e a história é pública: a jornalista Alice Vieira, em finais dos anos 70 escreveu o livro em parceria com os filhos, cumprindo uma promessa de férias. A escritora decide enviar o livro para um prémio promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito do Ano Internacional da Criança, em 1979. Esta é a história sucinta do ponto de vista da criação da obra. Vejamos agora este caso do ponto de vista da mediação.

A Fundação Calouste Gulbenkian teve o mérito de promover o prémio (mediação 1), o júri do prémio teve de ter a visão de que aquela obra deveria vencer (mediação 2), um editor teve de seleccionar a obra para publicação (mediação 3), uma editora teve de aceitar a proposta do editor e avançar com a publicação (mediação 4), vários primeiros intermediários, a começar pelos divulgadores e comerciais da editora, passando por distribuidores, jornalistas, livreiros, promoveram e venderam a obra (mediação 5), vários intermediários secundários estiveram atentos e reconheceram o valor da obra, fossem eles professores, bibliotecários, decisores políticos, familiares... (mediação 6).

Facilmente se compreende o poder da mediação, falta, no nosso entender, dar-lhe importância. Isto é, são ainda escassos os mediadores que têm a real noção das responsabilidades inerentes ao seu poder. A começar pelos primeiros, os editores, os plantadores de nogueiras, pois todo o restante processo da mediação começa neles e podemos até afirmar que termina neles, pois são eles que avaliam o sucesso ou insucesso de um produto, são eles que decidem continuar ou não a investir num autor, sabendo que são muito raros os casos de autores que começam a permitir recuperar o investimento e a dar lucro antes de cinco ou dez anos de carreira ou antes do quinto ou sexto livro publicado.

Apreciação literária de obras originais

Uma apreciação editorial é feita de muitas perguntas e o Sim ou Não finais é o resultado de todas as respostas que vamos conquistando ao longo do processo. No entanto, a nossa maior dúvida tem a ver com o nosso próprio discernimento. O que nos leva a confiar que somos capazes de reconhecer a qualidade de uma obra? Temos a formação técnica adequada? Estamos suficientemente atualizados acerca das novas formas literárias? Conhecemos todas as tendências do momento? Temos noção do que a concorrência está a fazer e do que está a correr melhor em termos de receção crítica e comercial? O simples conjunto de folhas A4 ou o ficheiro que temos diante de nós dá-nos toda a informação que precisamos para decidir?

A grande literatura não se distingue a partir de uma matriz de Sim ou Não. Não temos disponível nenhuma fórmula que nos garanta que temos ou não um grande texto e um grande autor entre mãos. Na verdade, os grandes autores são-no exatamente porque questionam as fórmulas existentes e constroem novas. Porque chegam à conclusão de que o que existe não é suficiente, que a literatura chegou a um momento de estagnação que é preciso agitar. Que o mundo e as pessoas mudaram e a literatura, enquanto grande espelho da humanidade, não está a acompanhar convenientemente essas mudanças.

As aqui denominadas editoras com boa reputação no meio publicam apenas 5% das propostas recebidas, segundo dados apurados por Françoise Benhamou (2004), o que abre espaço, no seio do setor económico do livro, para o surgimento deste outro segmento cujo objetivo é publicar uma parte dos 95% que são recusados.

Tomemos o raciocínio de Françoise Benhamou e, com ele, tratemos dos 5% das obras aceites para publicação. Além das questões já enumeradas, há que realçar o elevado grau de imprevisibilidade do sucesso comercial de um livro. Naturalmente, temos de excluir deste grupo os novos títulos de autores que já alcançaram um nível de (re) conhecimento elevado no meio editorial e os títulos estrangeiros que já chegam a Portugal com performances comerciais de sucesso. No entanto, mesmo neste quadro, o lançamento de um livro novo tem sempre inerente uma margem muito elevada de imprevistos, porque não está correta a ideia de que “une bonne recette devrait permettre d’assurer la promotion de produits alliant les ingrédients du succès et une (petite) part d’originalité se sont souvent fourvoyés” (Benhamou 2004: 65).

O caso do livro, mesmo os que não são propriamente bens culturais, tem ainda a agravante de não poder ser alvo da habitual bateria de testes de mercado utilizada noutros produtos, como um novo detergente ou um novo sabor de iogurte. Esta “imprévisibilité

des lois de la réussite interdit de mener une politique malthusienne et conduit à la multiplication des produits” (idem: 65).

Tudo isto é um facto e tudo isto tem de ser tido em conta no dia-a-dia das decisões editoriais, o que não invalida, pensamos nós, que cada decisão editorial tenha em conta o carácter exclusivo que a reveste. Um Sim implica iniciar uma relação íntima e profunda com um autor e, muito provavelmente, vai mudar a vida de ambos para sempre. Um Não implica não mudar a vida de alguém que poderia vir a ser um escritor e nunca o será. Implica também, no caso de ser uma decisão errada, não mudar a vida de milhares de pessoas que nunca poderão conhecer a visão do mundo que poderia ter sido dada através daquele escritor que nunca o chegou a ser. Um não implica também recusar uma obra e recusar todas as que não serão escritas porque aquela não foi aceite.

Claro que isto não significa, muito pelo contrário, que os editores, e restantes *mediadores primários*, devam aceitar tudo o que lhes chega às mãos. Isto significa apenas que nós, editores, mediadores primários, temos de saber o poder dos nossos Sins e Nãos e as consequências de todos eles. No final de todas as contas, o que é importante é que “you cannot doubt remember that “aha!” moment when you first thought of an idea for a book project” (Norton 2009: 14) e este *aha! moment* tem sempre a ver com questões estéticas

Françoise Benhamou indica o conceito de aura (*versus* o conceito de reprodutividade) de Walter Benjamin para apresentar um paradoxo inerente às indústrias culturais, uma vez que, com elas, desaparece ou, pelo menos, dilui-se o carácter de raridade que confere valor à obra de arte. “Les industries culturelles, édition de livres, de disques, de films, affrontent des risques importants, qu’elles gèrent en multipliant les produits offerts.” (Benhamou 2004: 64) Mesmo assim, recordamos, menos de 5% são publicados.

Quando um editor aprecia um original literário sabe também que é sempre subjetivo atribuir valor literário a uma obra e que é difícil fazê-lo numa primeira leitura. Mas é essa a principal tarefa de um editor literário, não há como lhe escapar, mesmo que tenha sempre sobre a sua cabeça a *guilhotina do erro*, como sucedeu no caso de Robert M. Pirsig: “Em 1968, Pirsig contactou 122 editores, enviando-lhes capítulos como mostra. Só um lhe respondeu.” (Freeman 2013: 199) Mas essa única resposta positiva “foi o suficiente para o encorajar. Alugou um quarto numa pensão, onde escrevia da meia-noite às seis da manhã” (idem: 199). Conforme o princípio enunciado por Sylvie Perez: “L’éditeur agit comme moteur de l’écriture. Comme catalyseur: c’est lui qui déclenche une réaction par sa seule présence.” (Perez 2006: 228)

Seja qual for o modo de ação ou o tamanho do mercado em análise, será sempre proporcionalmente baixo o número das obras capazes de transformar o seu valor intrínseco, inicialmente visto por poucos, no capital simbólico reconhecido por muitos. As instituições privadas nem sempre, ou até mesmo raramente, se interessam por estes produtores e produtos, uma vez que é frequente contribuírem (apenas) para uma maior profusão dos canais espiralados que rodeiam o centro de uma determinada norma estética. Por este motivo, estas obras não chegam a ser publicadas ou são-no em canais espiralados cada vez mais estreitos e distantes do centro. No entanto, abre-se uma outra possibilidade de campo, também ele passível de ser considerado um campo de poder, mesmo que se trate de um campo de poder alternativo. Estes canais alternativos são concretizados por criadores ou mediadores, também eles alternativos, tais como associações ou empresas dirigidas por criadores cujo principal objetivo é a possibilidade de criarem as suas obras em completa liberdade.

Acompanhamos Pierre Bourdieu quando este coloca uma delicada questão: “é um dever daqueles que têm por missão velar pelo movimento das letras e das artes lutar contra os falsos deuses, mesmo quando estão apoiados numa popularidade efémera e são adulados por um público enganado” (2010: 279). Este dever recai sobre os membros dos júris de prémios literários, por exemplo. Porém, chamamos novamente a atenção para a questão que norteia todo este trabalho, uma vez que antes de os membros de um júri (com exceção para os júris de prémios de obras inéditas) terem a oportunidade de *velar pelo movimento das letras e das artes*, alguém teve a mesma missão e a mesma responsabilidade, ou seja, os editores.

Outro fator que terá de ser integrado nesta reflexão é que, com mais ou menos equidade, tanto estes mediadores como os futuros recetores, sejam eles a academia ou o público em geral, são, recorrendo a Pierre Bourdieu, *um produto da história*:

Quando as coisas e os cérebros (ou as consciências) são concordantes, quer dizer, quando o olhar é produto do campo a que ele se refere, este, com todos os produtos que propõe, aparece-lhe de imediato dotado de sentido e de valor. (*idem*: 284-285).

Assim se poderá comprovar que o gosto (o olhar que é produto do campo) será tanto mais recetivo ao novo – isto é, ao caráter de desfamiliarização – quanto mais o seu gosto para tal tiver sido educado. Assim, o “campo artístico, pelo seu próprio funcionamento, cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar” (*idem*: 286).

Pierre Bourdieu continua a colocar perguntas difíceis: “O que é que faz com que uma obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples utensílio? O que é que faz de um artista um artista, em oposição a um artifice ou um pintor de domingo?” (*idem*: 287) Vejamos a resposta de Bourdieu: “Trata-se, sobretudo, das condições sociais que possibilitaram a personagem do artista como produtor desse feitiço que é a obra de arte.” (*idem*: 289) Principalmente devido às instâncias de consagração que são simultaneamente as “instâncias de reprodução dos produtores e dos consumidores” (*ibidem*). As mesmas instâncias que “se opõem em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma visão do mundo” (*idem*: 291).

É assim que Pierre Bourdieu nos auxilia a pensar na questão do valor estético na atualidade, alertando-nos para o facto de estarmos num momento que nada tem a ver com o da sociedade aristocrática do século XVIII. Atualmente, os autores e, consequentemente, as suas obras e as editoras que os publicam, inserem-se num sistema subordinado ao mercado, seja direta ou indiretamente. Diretamente por causa das vendas, por exemplo, indiretamente, à conta, entre outros, da receção por parte de jornalistas, críticos ou júris de prémios. Este tipo de condicionantes não opera isoladamente, isto é, um autor não tem de contar apenas com estas duas medições nem elas atuam de forma inequívoca.

Na verdade, estas duas formas de avaliação interagem com a vida e a obra de um autor segundo um intrincado sistema de razões. Estas razões incluem as circunstâncias mais básicas, como a grande dificuldade que os autores têm para dedicar o tempo imprescindível à concretização de uma obra, pois raramente conseguem subsistir do seu trabalho. Mas incluem também as tendências da moda ou pressões mais ou menos éticas e subtis, que impõem géneros, temáticas e estilos que deverão estar presentes nas obras para que as mesmas sejam aceites e alcancem o almejado valor simbólico que se materializará em dividendos tanto para o autor como para a sua editora.

Todos quantos *marcaram uma época*, ou os atores culturais que com eles trabalham (sejam eles oriundos do sistema público ou empresarial), procuram preservar as tendências de moda e de valores que lhe possibilitaram a conquista de uma valorização simbólica com o objetivo de manterem o seu valor estético em alta. Àqueles que não podem marcar época sem expulsar para o passado aqueles que têm interesse em cristalizar o tempo, resta-lhes adotar parâmetros artísticos e de estilo que entrem em rutura com o que está instituído. Só assim poderão criar uma nova posição para além das posições estabelecidas. Será esta posição a permitir-lhes o reconhecimento crítico

e, consequentemente, a valorização simbólica que os impulsionará a controlar o campo artístico em que se movimentam.

É como se todo o campo rodasse sobre si próprio, num movimento contínuo em forma de espiral. O retorno de uma tendência estilística implica menos a repetição de uma expressão-conteúdo e mais uma sistemática revisão do passado que raramente é feita pela geração imediatamente posterior. A relação entre o presente e o passado não se dá, em geral, amistosamente entre gerações subseqüentes, pois é essencial que os mais novos do presente se demarcarem dos mais velhos que ainda partilham o mesmo tempo-espço.

Muito embora concordando com as diferenças de gosto correspondentes a diferentes posições nos campos da produção e recepção artísticas, pensamos que a correspondência não é tão linear como a interpretação que fizemos do pensamento de Pierre Bourdieu. Este sistema é funcional do ponto de vista de uma primeira caracterização de grupos de produção e de recepção, mas, tanto na produção como na recepção, podemos encontrar diferentes correlações.

Após um exercício prolongado de cruzamentos, alternâncias, ascensões e quedas entre posições de diferentes campos, o que surge é uma complexa teia que pode partir de pressupostos diversos, sendo que cada um desses diferentes pressupostos implica um resultado diferente. Seja qual for o ponto de partida, o certo é que obteremos frequentemente relações entre a criação e a recepção que ultrapassam as pretensamente bem delimitadas posições hierárquicas em cada um dos campos. Será desta forma que obras inicialmente oriundas de uma posição/campo erudito passam a ser consumidas por uma posição/campo hierarquicamente inferior ou o contrário.

Exatamente porque o sistema não decorre por meio de círculos perfeitos, permitindo somente a alternância entre épocas e respectivas características, a dinâmica em espiral cruza a vontade de uma geração nova entrar em rutura com a sua antecessora e incursões a partir de diferentes posições do sistema. Deste modo, não só a geração nova marca a diferença perante a sua antecessora viva, ativa e ainda no poder, mostrando conhecimento (erudição) relativamente a gerações antigas mais distantes, mas também inclui nessa equação elementos oriundos de outras posições. Estas últimas tanto podem ser provenientes de posições tradicionalmente inferiores, hierarquicamente falando, como sê-lo de outros sistemas culturais.

Assim se poderá explicar o historial de cruzamentos cada vez maiores, em extensão e profundidade, até ao atual estado da arte globalizante e globalizada, sem que a explicação

advenha apenas da influência massificadora das novas tecnologias da informação. No presente momento civilizacional é cada vez mais difícil manter um sistema de campos segundo princípios hierárquicos. Não só porque, potencialmente, todos influenciam todos mas também porque cada um passa a poder conjugar essas características com um terceiro elemento, o glocal. Este elemento permite filtrar todas as influências recebidas e produzir um produto exclusivo que remete em simultâneo para o que é global e o que é local. Enquanto tal, pode ser produzido e reconhecido, sem os limites das fronteiras de quem produz e de quem recebe.

O espaço-tempo na criação, mediação e receção artísticas

Vivemos um tempo-espaço propício à germinação de novas ideias estéticas e novos atores (sejam eles artistas, mediadores ou recetores), minorias que se veem impelidas a edificar um tempo-espaço. Poderá não se concretizar numa revolução artístico-cultural como a que presenciámos nas primeiras décadas do século XX, mas há certamente o espaço necessário à explosão da diferença e do novo. A arte, enquanto sistema, é sempre representação do mundo e o mundo global e glocal atual está longe de poder ser representado apenas pelas produções *mainstream* que pululam nas nossas televisões, rádios, livrarias, galerias, salas de espetáculo...

Há, no entanto, a reconhecer que o tempo entre o momento da criação e o da consagração é sempre longo, mesmo que o tempo-espaço em que surge a obra seja propício a obras de arte novas com elevado potencial capital simbólico. Apenas um período de tempo longo, entre o tempo da criação e o tempo da consagração, é garante, pelo menos em teoria, de que o que sobrevive incólume à passagem de vários tempos-espaços são as obras capazes de se inscrever não só o seu contemporâneo tempo-espaço mas também em tempos-espaços posteriores.

Partindo do princípio de que este é o cenário desejável, além de ser o real, dois aspetos que dele obrigatoriamente emanam são sistematicamente esquecidos. O primeiro é que as obras de arte, que são simultaneamente novas e potencialmente consagráveis, só surgem num tempo-espaço que o permite. Quer isto dizer que qualquer criador foi antes um recetor e que só um ambiente exigente do ponto de vista de receção pode permitir a gestação de criadores com as capacidades necessárias para criar algo que se acrescente ao presente e que seja passível de ser reconhecido no futuro. O segundo é que tem de existir a figura capaz de reconhecer esse potencial, e essa figura é alguém que está adequadamente posicionado no campo. Também este alguém, o mediador, começou por ser

um recetor, pelo que “instâncias como as academias ou o corpo de conservadores de museu devem combinar a tradição e a inovação moderada na medida em que a sua jurisprudentia cultural exerce-se sobre contemporâneos” (Bourdieu 2010: 169). À instituição escolar fica reservado o último passo, pois esta instituição concede a consagração, quase sempre “*post mortem*, e depois de longo processo” (*ibidem*).

Por conseguinte, o tempo-espaço de um dado campo artístico relaciona “o exercício da actividade literária às suas condições sociais e aos tipos de constricções estruturais que pesam sobre ela” (Sapiro 2004: 93). Quanto mais o campo artístico está determinado pelo poder do dinheiro, mais as obras se afastam da sua génese artística, que é sempre experimental e inovadora.

Retomando as grandes alterações ocorridas na segunda metade do século XIX, Gisèle Sapiro justifica que “a necessidade de intermediários – desde representantes de editoras até leitores, críticos e professores – surgiu como uma exigência inerente a um mercado em superprodução permanente” (*idem*: 100). E é neste ambiente que o campo artístico, principalmente o literário, ganha os contornos que, de um modo geral, tem ainda hoje.

O mercado expande-se e alarga as suas fronteiras para englobar um cada vez maior número de leitores, e estes leitores já não pertencem a uma elite intelectual, letrada, o que impele o mercado para uma lógica de rentabilidade a curto prazo, apostando nas vendas rápidas e nos sucessos efêmeros. Esta profissionalização do mundo livreiro afasta, ou pelo menos secundariza, as figuras dos autores que escrevem por amor à arte e dos editores que ainda publicam pelo mesmo motivo, conscientes de que o seu trabalho é um investimento a longo prazo. Um investimento que poderá hipoteticamente colher frutos com algumas obras que, com o reconhecimento da crítica e alguma sorte, podem tornar-se *clássicos* por via escolar.

Mas a profissionalização do setor conduz “a uma maior dependência ante as imposições editoriais e os novos procedimentos de marketing” (*idem*: 101), pois até mesmo uma obra de qualidade, para ter existência social, precisa de ser conhecida e, para isso, tem de ser comunicada. É sempre uma forma de arrogância intelectual considerar que uma obra de qualidade está fadada a ser conhecida e reconhecida. Se não bastasse o exemplo da arca de inéditos de Fernando Pessoa, pensemos por instantes em todos os escritores que viram as suas obras serem recusadas por um número elevado de editores. Imaginemos ainda a quantidade de obras e seus respetivos autores que nunca foram, ou serão, tornados públicos, seja porque não tentaram a sua publicação seja porque a mesma foi sempre recusada.

Nenhum editor, crítico ou outro mediador poderá afirmar que é capaz de acompanhar infalivelmente o seu tempo-espço artístico. O tempo-espço artístico está em crise permanente, em constante mutação e evolução, sendo por isso difícil de acompanhar. A arte transforma o tempo de perseguidor em perseguido. O passado e o futuro são contemporâneos e são presente, porque contemporâneo é tudo o que conflui em cada presente. A arte dirige-se principalmente ao passado, ou existe em função do passado, porque, quer conscientemente quer não, a arte continua o legado deixado pelos seus antepassados, seja pela forma de rutura ou de continuidade.

O tempo é, portanto, segregado pela obra de arte, porque todas as obras de arte partem de outras obras, num perpétuo acontecimento de reflexão. O carácter obviamente destrutivo e construtivo do tempo coloca e recoloca os objetos, as paixões, as realizações. A rememoração, a conexão, a relação estabelecida entre o novo e o velho, a articulação entre o conhecido e o desconhecido são os processos como o presente busca o passado, para o compreender, para lhe dar um novo significado, para aprender. Mas a memória não é linear (nem o pensamento), viaja livremente, carregando consigo apenas o que lhe tem serventia e/ou o que lhe dá prazer.

O mesmo se passa com a memória do artista, do mediador e do recetor. Todos olham para as obras do presente com esse conjunto não-linear de memórias que funcionam como gramáticas de construção de entendimentos sobre o real. A aprendizagem apenas baseada na repetição, treino e memorização tem pouca utilidade e rapidamente desaparece. O conhecimento é alcançado através de experiências pessoais, de histórias de vida, e serão essas os padrões que permitem organizar a experiência e o conhecimento num tempo e num espaço delimitados. O horizonte, o destino, o futuro, são uma fronteira que se move incessantemente e a única hipótese que temos de a apreender é acreditar que o universal se alcança a partir do local, a partir do ponto de vista de cada um de nós. Para isso, sejamos capazes de alargar permanentemente os nossos limites e horizontes.

Todos os recetores reagem a uma obra de arte, mesmo que o façam a um nível meramente impressivo e imediato, mesmo que seja somente uma *reação de pele*. Idealmente esta *gramática das emoções* deverá ser conjugada com alguma dose de razão, algo como uma *gramática racional*, o que implica a necessidade de os recetores serem portadores de uma *literacia cultural* que lhes permita conhecer o código de acesso às obras. Esta *literacia cultural* implica, pelo menos, adquirir a disponibilidade para respeitar aquilo de que, à partida, não se gosta ou não se compreende. O gosto resulta sempre numa atribuição de valor, seja este valor política, sociológica ou ideologicamente produzido.

É provável que o surgimento de um novo suporte, como o livro digital, abra portas ao aparecimento de novos gêneros literários. Tal como acontece em todas as épocas em que ocorrem mudanças revolucionárias, quase sempre intimamente relacionadas com novas tecnologias, o surgimento do livro digital e a correspondente libertação do livro em papel vão ajudar a moldar novas formas de criar um e outro objeto e seu respetivo conteúdo.

A arte como experiência versus capitalismo cultural

Em *A Arte como Experiência*, John Dewey não afasta o criador da sociedade em que está inserido, e afirma mesmo que o artista pensa o que o envolve de uma maneira tão atenta quanto o cientista ou o filósofo, sendo a reflexão artística uma das “modalidades mais exigentes do pensamento” (Dewey 2010: 124).

Seja do ponto de vista da criação ou da receção, a relação entre a arte e a sociedade é espacial, porque reflete o ambiente em que criador e recetor se movem, e temporal, pois a obra de arte permite fazer um resumo de todo o seu passado. Este resumo do passado, que é também reflexo do presente, é de tal forma claro, que a obra de arte é capaz de “converter materiais que gaguejem ou emudeçam na experiência comum de veículos eloquentes” (*idem*: 403).

A experiência artística, tanto do lado da criação como do lado da receção, é um conjunto de significados que só existe na relação direta com as qualidades da obra de arte, pois ela é “o relato e a celebração da fusão completa entre aquilo por que passamos e o que nossa actividade de percepção atenta introduz no que recebemos através dos sentidos” (*idem*: 210). Assim, a experiência artística é um auxiliar poderoso no processo de aprender a ver e a ouvir o mundo, e é por ela e através dela que “somos levados para além de nós mesmos” (*idem*: 351).

Este envolvimento cultural e emocional abre um caminho excessivo à tão mencionada subjetividade, mas, embora seja verdade que toda a obra de arte suscita divergências, é igualmente verdade que a qualidade da receção artística está intimamente ligada a um recetor portador de uma formação de base que lhe permita aceder às sempre exclusivas gramáticas que revestem a linguagem de uma dada obra. Esta formação de base revela-se quando o recetor é capaz, a um tempo, de apreciar obras de épocas mais distantes mas também obras contemporâneas.

A arte é também o que nos permite introduzir novas formas de olhar o real, novas formas de o entendermos e de nos entendermos enquanto parte integrante dele. Assim,

não obstante o conforto que todos sentimos quando colocados perante uma situação facilmente explicável, o mundo está pleno de situações que não são explicáveis a um primeiro olhar. São situações para as quais não temos ainda nem o léxico nem a sintaxe suficientes, nem para as descrevermos nem para com elas dialogarmos. É neste ponto que a arte se mostra transmissora de importantes ensinamentos, principalmente quando uma obra de arte nos obriga a encontrar formas diferentes de reconhecer o mundo e de nele nos posicionarmos. Seja porque nos leva a compreender o passado, através das gramáticas artísticas utilizadas, seja porque nos força a encarar o presente e o futuro com os olhos novos necessários para a sua compreensão.

O mundo contemporâneo está a adotar um *novo paradigma de desenvolvimento* ligando a economia e a cultura, cujos elementos centrais são a criatividade, o conhecimento e o acesso à informação. Estes elementos são cada vez mais reconhecidos como motores do crescimento económico e do desenvolvimento no mundo globalizado. A criatividade diz respeito a novas ideias e à aplicação dessas ideias para os meios mais ou menos tradicionais da indústria, sendo que criatividade e criação artística estão intimamente ligadas e não raras vezes estão presentes nas mesmas pessoas. Os artistas são sempre criativos, mesmo que a sua criatividade não aparente ser útil, e os criativos nem sempre são artistas, muito embora sejam as pessoas com melhores condições para trabalharem com artistas. De qualquer das formas, criatividade, criação, criativos e criadores estão naturalmente ligados na produção de obras de arte originais, que são, em contexto económico, produtos culturais, ou na criação e desenvolvimento de funcionalidades, que resultam em produtos criativos ou participam em invenções científicas e/ou em inovações tecnológicas.

Vivemos num mundo em que as matérias-primas mais importantes já não são o carvão e o aço, mas sim a criatividade resultante da imaginação humana. Num momento em que tanto se fala de uma economia ecologicamente sustentável, será positivo recordar que a inteligência humana, feita de conhecimento, informação e criatividade, sempre foi e sempre será a nossa principal matéria-prima e uma energia totalmente renovável e inesgotável. Assim sejamos capazes de a fomentar, educar e aproveitar.

In 2005 the conclusion of the UNESCO Convention on the Protection and the Promotion of the Diversity of Cultural Expressions was another step in this direction of establishing a consensus on the following key points: The double nature (cultural and economic) of cultural goods and services; the right of a State to develop and implement policies in the

cultural sector; The need to encourage international cooperation, notably through a system of preferential treatments. (*The Economy of Culture in Europe* 2006: 204)

Temos, assim, que as posições adotadas pelas várias classes de decisores, sejam estes públicos ou privados, têm *grandes e indiscutíveis repercussões sociais*, pelo que a sua responsabilidade deverá ser também grande e indiscutível. Os editores fazem parte desta elite do poder. Não constituem a elite da consagração, reservada aos académicos, aos críticos e à escola, mas constituem uma elite, com um papel de particular importância, na construção de valor, que é a pedra-de-toque de todo o campo artístico e cultural. É por via da mediação cultural que “os mundos imaginados por obras e percursos criativos encontram legitimidade e direito à existência nos espaços artísticos” (Conde 2014: 7). Em *Reconhecimento, Mediações e Elite. Incurções na arte contemporânea* (Conde 2014), a *identidade artística*, ou singularidade, é tratada como sendo uma característica acerrimamente defendida pelos artistas recém-chegados. Enquanto isso, o mercado e as suas instituições hierarquicamente mais poderosas procuram manter o seu *status quo* e defendem que o trabalho novo, mesmo que portador de singularidade, não será mais do que “uma espécie de novo entre aspas, na medida em que esse “novo” é a tradução, é a junção, ou a mescla de duas coisas que já existem” (*idem*: 11). A *singularidade*, que todos os artistas têm e que todos os mediadores-descobridores procuram, encontra-se:

A montante, *valor a produzir*, autoral, com as intenções, gramáticas e expectativas que os criadores investem nessas obras. A jusante, *valor produzido* pela sua circulação, recepção, legitimação e cotação, de simbólica a material, para as obras como para as reputações e carreiras dos autores. (*idem*: 15)

A noção de singularidade é uma característica fundamental de uma arte nova, a ambição maior de um artista novo e aquilo que um mediador, no caso, recordemo-lo, um descobridor, terá de percecionar num primeiro contacto com a obra. Para mais, não será excessivo destacar, este *primeiro contacto* é definitivo, dado que dificilmente um mediador-descobridor terá oportunidade para rever a sua decisão uma vez tomada. Se aceita a obra e o artista, o mais natural é investir tempo e dinheiro, com a convicção de que esse investimento terá o retorno sob a forma de *reconhecimento da crítica*, numa primeira fase, e do público, numa segunda fase, o que terá como resultado a atribuição de um *valor de mercado*. Esse valor de mercado determinará o valor a atribuir às futuras

obras de um autor, quer seja uma maior e mais prestigiada sala de espetáculos, no caso das artes performativas, uma galeria mais bem reputada, no caso das artes plásticas, ou uma maior percentagem de direitos de autor e uma maior tiragem, no caso de uma obra literária ou musical.

A singularidade de uma obra ou de um artista traz sempre acoplado um conjunto de transgressões estéticas que, uma vez socialmente reconhecido como válido, promove, por ser de arte que falamos, um quadro novo de representações possíveis do mundo. Por sua vez, este novo quadro convoca um novo conjunto de questões que, uma vez respondidas, provocam uma irreversível alteração na própria auto-imagem do mundo, no próprio espelho onde o Homem se vê refletido.

No entanto, nunca será de mais realçar que, por muito determinante que seja o trabalho do mediador nos meandros dos jogos de poder do mundo da arte e da cultura, mais importante será sempre o trabalho do artista, o primeiro elo da cadeia de produção de uma obra, origem e concretização das ideias, “sem as quais nem haveria jogo” (*idem*: 24).

Embora este jogo de dependências entre artistas e mediadores se mantenha ativo e fulcral na criação, reconhecimento e valorização de uma obra, a verdade é que o papel desempenhado por cada um dos atores se alterou. Até finais do século XIX, era o artista que dependia do apoio que conseguisse reunir junto de um mediador, fosse ele um patrono, um mecenas ou uma instituição, como os salões literários, por exemplo. Hoje poderemos defender a ideia de que é mais difícil a um mediador encontrar o grupo de artistas com quem deseja trabalhar, do que o contrário. Porque os artistas constituem, pela simples razão da sua existência ligada a um dado mediador, a linha editorial deste último.

Por mais abstrato que possa parecer o jogo do poder, ao fim ao cabo são as pessoas, enquanto artistas, mediadores ou recetores, que, nele situadas, o constituem. Estas pessoas carregam naturalmente para a *arena do jogo do poder* as suas personalidades e os valores que defendem e preocupam-se em saber se estão ou não no sítio certo, seja ele uma editora, um teatro, uma galeria. Procuram estar rodeadas das pessoas certas, sejam elas os mediadores, os técnicos, ou os recetores. Todos os intervenientes têm noção de que quem está ao seu lado, atrás ou à frente, faz parte da imagem que será recebida e que será ou não reconhecida e valorizada.

Se todas estas formas de capitalismo existirem somente na sua tradução em forma de lucro monetário, então não estaremos perante uma nova forma de capitalismo, mas apenas perante uma nova gama de produtos. Se os produtos artísticos, estéticos e

científicos constituírem apenas uma forma de os capitalistas tradicionais aumentarem a sua conta bancária, então não estaremos a fazer justiça à importância real que têm os produtores, mediadores e recetores desses produtos. Estaremos apenas a ser uma coluna de Excel.

No capitalismo artístico há apenas lugar para o *indivíduo transtético* que procura o que é fácil e imediato, aquilo a que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy chamam um “bulímico de novidades” (2014: 36). Seja qual for a instância deste indivíduo – criação, mediação ou receção, ele pretende somente ver e ser visto, aproveitando as muitas possibilidades virtuais das atuais redes sociais para alcançar um *estiloso modo de vida*, que é, também ele, virtual.

Interpretar este tipo de capitalismo depende de um *modelo de inteligibilidade* que, por sua vez, está dependente de cinco lógicas que regem todos os produtos culturais, da sua criação ao seu consumo, como se de meros produtos industriais se tratassem (*idem*: 54-65).

A arte sempre se relacionou com o mercado, mas o que marca o atual momento transtético é a dimensão exclusiva dessa relação, pois o mundo da arte, que “era uma esfera marginal e periférica tornou-se uma realidade de dimensão planetária que implica investimentos e interesses financeiros gigantescos” (*idem*: 106).

Não se pode dizer que o nosso tempo não alcançou a *democracia da criação*, uma vez que o mercado nos faz passar a ideia de que até o modo como nos vestimos é uma forma de expressão estética. Também não se pode dizer que não vivemos num tempo de *democratização da receção*, dado que todos temos acesso a um desmesurado número de capas de telemóvel, todas elas muito artísticas. Aliás, vivemos no tempo da “explosão democrática das aspirações, das paixões e dos comportamentos estéticos” (*idem*: 377). Somos todos *consumidores estéticos de massa*.

O problema é que a industrialização destes pseudoprodutos artísticos e deste pseudoconsumo artístico desvirtuou a essência da arte, dos seus criadores e dos seus recetores, pura e simplesmente porque é mais rentável ter *criadores e consumidores domesticados* pelas tão famosas necessidades do mercado. Sendo que quem apela ao argumento das *necessidades do mercado* são, por regra, os responsáveis por essas necessidades, que as criam nivelando por baixo.

É este o ambiente que rodeia qualquer expressão artística e a literatura não é exceção. O mundo literário atual configura-se também por meio de dependências recíprocas entre comportamentos e escolhas locais e tendências globais. No atual meio editorial,

o jogo das interações e lutas de posicionamento entre os pares em concorrência elucidada a dinâmica dessas configurações e dos efeitos que elas induzem. Desde os escritores que concebem a sua arte na intimidade das suas consciências, passando pelos profissionais da edição e do comércio de livros, até aos hábitos de leitores especializados ou anónimos, a máquina da edição, incluindo a literária, não escapa facilmente às linhas de montagem promovidas por uma globalização que procura suplantiar a glocalização (Robertson 1996), pois esta última é um entrave ao acesso imediato à totalidade dos mercados.

A necessidade de uma clara democracia no campo da criação artística e de uma ainda mais clara democratização da receção artística são prementes. A democracia da criação artística poderá não significar que todos serão artistas, mas a democratização da receção artística terá de significar que todos serão recetores conscientes da importância da sua função.

No contexto comunicativo de hoje é indispensável que tanto o criador como o recetor acentuem a sempre necessária *flexibilidade* no entendimento da sua própria identidade perante um objeto artístico. Seja no modo como o criador seleciona e utiliza um número infinito de *ingredientes* disponíveis, provenientes de culturas cada vez mais híbridas, com o objetivo de criar uma obra nova, seja no modo como o recetor se disponibiliza a olhar/receber essa mesma obra.

Um trabalho como o da edição tem consequências reais no mundo real. Sermos editores não é apenas uma profissão, é uma profissão que tem uma função social, que deverá orientar-se por princípios de imparcialidade e de liberdade de decisão e de ação. Portanto, o trabalho de um editor não deverá estar refém de outros objetivos que não sejam o respeito pela linha editorial da editora para a qual trabalha, pelo autor e pela obra que aceita acompanhar e pelos interesses do leitor final.

A educação pode ser a mais-valia necessária para ajudar a cultivar as faculdades (intelectuais e sensíveis) necessárias para formar cidadãos que se preocupem intrinsecamente com o seu papel na cidadania local e universal. Por agora, será mais ou menos seguro afirmarmos que desta cidadania plena fazem parte valores como a liberdade, a igualdade, a solidariedade, o respeito e o diálogo. Estes valores devem fazer parte também do dia-a-dia das nossas profissões e a estes podemos acrescentar ainda a lealdade, a honestidade e o profissionalismo. Qualquer editor conhece de perto o risco de sermos hipócritas e servís. Pior ainda, o risco de aumentarmos a pouco e pouco os níveis de hipocrisia e servilismo até darmos connosco conformados com esses níveis, esquecendo-nos que

“el conformismo de los hechos es un auténtico fundamentalismo paralizante” (Cortina 2001: 237).

Apenas o tempo pode (re)validar ou não uma apreciação feita pelos contemporâneos recetores de uma obra, pois o valor canónico de uma obra depende muito de poder ser ou não reconhecida pelas gerações posteriores, como uma forma de entendimento do mundo que é também por estes partilhada. As obras canónicas são universais no seio de uma dada cultura, pois permitem sempre o autorreconhecimento humano, cultural e civilizacional de um dado recetor, mesmo quando este recetor, posterior, possa não partilhar da totalidade da mensagem transmitida por uma obra. Assim, a

“literariedade” da literatura não se define apenas sincronicamente através da oposição entre linguagem poética e linguagem prática mas também diacronicamente, através da oposição ao cânone estabelecido no género em questão e à forma que a precedeu na série literária (Jauss 1993: 51).

“A recepção interpretativa de um texto pressupõe sempre o contexto anterior da experiência em que se inscreve a percepção estética.” (Jauss 1993: 68) Se esse *contexto anterior* for rico e exigente, o próprio público tenderá a recusar o facilitismo de muitas das obras disponíveis e isso forçará a indústria a atender ao nível de qualidade dos produtos que comercializa. Apenas uma educação focalizada na formação artística de públicos poderá contrariar este facilitismo e a educação é pertença das atribuições básicas do Estado.

A literacia é uma forma de ecologia, um ambiente onde as ações individuais se inscrevem numa rede com outras literacias, com outras ações individuais. A literacia crítica é mais importante do que nunca, no atual ambiente de multiplicidade e diversidade de textos. A literacia não é uma competência inócua ou neutra, é uma prática socialmente definível. Muito embora seja uma *atividade invisível*, está presente em todas as vivências e atividades humanas. A literacia está diretamente relacionada com um processo cognitivo individual, o que significa que está também intimamente relacionada com a ideologia e o posicionamento social de um indivíduo.

A literacia é aprendizagem. Defendemos, assim, a máxima exposição a objetos artísticos, preferencialmente em todas as situações da vida do sujeito, libertando-o da ideia de que a arte tem um tempo e um espaço próprios e alheios à vida quotidiana.

Conclusão

Os conceitos de cânone ou de norma estética continuam a ser pertinentes no momento presente. A questão fundamental consiste em equacionar a sua pertinência numa modernidade (des)caracterizada pelos prefixos pós e hiper, neo, supra e ultra que a afunilam numa sopa conceptual. Esta sopa conceptual, por sua vez, contribui para o esvaziamento da nossa realidade, erguendo no seu lugar uma pseudorrealidade repleta de pseudoeventos.

Segundo Baudrillard (1995: 25), estes pseudoeventos são simulacros que nem sequer têm de ter qualquer relação com a realidade; são meras construções de uma hiperrealidade sem origem, especificamente construída porque a eficácia de todo o sistema depende de ser previsível e controlável, o que equivale a dizer comunicada. Como qualquer comunicação depende da linguagem, de um código inteligível tanto pelo emissor como pelo recetor, a questão da linguagem/código terá de acompanhar transversalmente a nossa reflexão, pois, como afirma Ludwig Wittgenstein (2011: 11), “*Os limites da minha linguagem significa os limites do meu mundo.*”

Daí que a arte nova seja, simultaneamente, a arte que viola a norma (antiarte) e a nova norma que acaba por coexistir com a norma anteriormente instituída, ampliando e diversificando desta forma o ciclo de vida da arte, antes de desaparecer totalmente ou de ser absorvida pelo código, transformando-se ela própria em exemplo. Mas a arte nova não se rege por princípios aleatórios nem a dinâmica que desenvolve com a norma é casual, pois uma só existe em contraponto, em diálogo, com a outra. Como afirma Umberto Eco,

todos os níveis da mensagem [estética] transgridem a norma segundo a mesma regra. Essa regra, esse código da obra, em linha de direito, é um ideoleto (defina-se como ideoleto o código privado e individual de um único falante); de facto, esse ideoleto gera imitação, maneira, consuetude estilística e, por fim, novas normas, como nos ensina toda a História da arte e da cultura (Eco 1987: 58).

O que significa que o entendimento de uma obra de arte, e muito especificamente de uma obra de arte nova, se encontra na própria obra, sendo, todavia, necessário deter, pelo menos, a possibilidade de aceder ao código utilizado na obra. Isso só é possível se o recetor possuir a capacidade de aceder ao novo código em contraponto com o já existente, o que lhe permitirá alcançar o entendimento da totalidade daquele código novo.

Deste modo se realiza a espiral da norma vs. arte nova, sendo que esta espiral funciona em ambos os sentidos, tanto a norma pode dirigir-se à periferia como a arte nova pode dirigir-se para o centro. Em qualquer dos sentidos, nem a norma estética é substituída pela arte nova sem antes deixar a sua marca irrevogável no sistema nem o contrário. Também a arte não voltará a ser igual ao que era antes de cada nova incursão, “toda a obra põe em crise o código, mas ao mesmo tempo o potencializa; revela seus aspectos insuspeitados, suas ductilidades ignotas; transgredindo-o, integrando-o e reestruturando-o” (*idem*: 69).

Não há arte que não seja mais cedo ou mais tarde como tal reconhecida pelas instituições legitimadas para isso pela respetiva comunidade. Não porque não seja arte, mas porque, se não for reconhecida como arte, não tem existência social. Muito embora diversas de época para época e intimamente dependentes da ideologia que as fundamenta, são essas entidades, socialmente legitimadas para tal, que detêm o controlo do reconhecimento e da valorização, por muito que os artistas procurem ignorá-lo ou minimizá-lo.

Perante uma obra de arte nova, que é sempre, reforçemo-lo, um ato de transgressão, o destinatário passa a “atentar para a nova possibilidade linguística e pensa, através dela, toda a língua, todas as suas possibilidades, todo o património do a dizer e do já dito que a mensagem poética arrasta atrás de si como possibilidade entrevista” (Eco 1987: 69). A arte e o artista, mas também o recetor, definem-se a partir do seu posicionamento perante a mensagem estética e perante o mundo em que esta mensagem surge. O surgimento de uma nova mensagem artística pode ser definido através do conceito de *acontecimento*, pois, na arte, o que pretendemos é entender o devir, a produção de realidade metamorfoseante, a mudança.

Em todo acontecimento, há de facto o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, [...] o passado do acontecimento só é julgado em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. (Deleuze/Guattari 2000: 177-178)

Apreender um objeto artístico inovador implica apelar a uma gramática inovadora para podermos estabelecer um diálogo, também ele inovador, com a obra de arte nova, uma vez que formulações antigas não servem a este contacto.

Aqui reside a questão: o possuir ou não a gramática que permite o diálogo com uma forma de arte nova, e é aqui que a educação se reveste de uma inquestionável importância. O entendimento não é uma capacidade intrínseca aos que o detêm, é tão-somente uma capacidade adquirida, passível, portanto, de ser instruída. É possível ultrapassar a injustiça do facto de que “uns possuem um órgão de compreensão que é negado, portanto, aos outros” (Gassett 2003: 41), pois se “o nosso ajustamento visual for inadequado, não veremos o objecto ou vê-lo-emos mal” (*idem*: 44). “Em arte toda a repetição é nula” (*idem*: 46), pelo que a necessidade de possuímos um *órgão de compreensão* que nos permita aceder ao novo, ao inovador, se reveste da maior importância. A inovação não é apenas um capricho dos criadores, é uma inevitabilidade num mundo em constantes, e cada vez mais rápidas, mudanças. A razão conservadora, confortável, conhecida e dominada é, assim, inútil. Por isso, é legítimo recuperar uma pertinente pergunta de Ortega y Gasset: “Porque hão-de ter hoje os velhos sempre razão contra os jovens quando o amanhã dá sempre razão aos jovens contra os velhos?” (*idem*: 54).

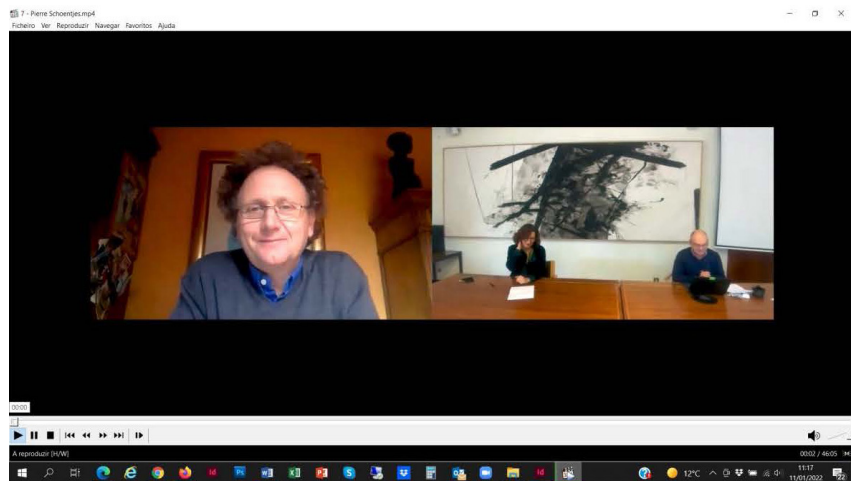
Bibliografia

- Baudrillard, Jean (1995), *O Crime Perfeito*. Lisboa, Relógio d'Água, trad. Aníbal Alves.
- Benhamou, Françoise (2004), *L'économie de la culture*. Paris, La Découverte.
- Bourdieu, Pierre (2010), *As Regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, trad. Maria Lucia Machado.
- Conde, Idalina (2014) *Reconhecimento, Mediações e Elite. Incursões na arte contemporânea*. 2.^a Parte, Lisboa, CIES-IUL.
- Cortina, Adela (2001), *Ciudadanos del Mundo*. Madrid, Alianza
- Deleuze, Gilles / Felix Guattari (2000), *Mil Platôs*. São Paulo, Editora 34, vol. I, trad. Ana Lúcia de Oliveira.
- Dewey, John (2010), *Arte como Experiência*. São Paulo, Martins Fontes, trad. Vera Ribeiro.
- Eco, Umberto (1987), *A Estrutura Ausente*. São Paulo, Editora Perspetiva, trad. Marco Luchési.

- Freeman, John (2013), *Como Ler um Escritor*. Lisboa, Tinta-da-China, trad. Ana Falcão Bastos e Susana Sousa e Silva.
- Gassett, José Ortega y (2003), *A Desumanização da Arte e Outros Ensaio de Estética*. Lisboa, Almedina, trad. Miguel Serras Pereira.
- Jauss, Hans Robert (1993), *A Literatura como Provocação*. Lisboa, Veja, trad. Teresa Cruz.
- Lipovetsky, Gilles / Jean Serroy (2014), *O Capitalismo Estético na Era da Globalização*. Lisboa, Edições 70, trad. Luís Filipe Sarmiento.
- Manguel, Alberto (2010), *Uma História da Leitura*. Barcarena, Editorial Presença, trad. Ana Saldanha.
- Norton, Scott (2009), *Developmental Editing*. The University of Chicago Press.
- Perez, Sylvie (2006), *Un couple infernal. L'écrivain et son éditeur*. Paris, Bartillat.
- Robertson, Roland (1995), "Glocalization: Time-space and Homogeneity heterogeneity" in *Global Modernities*, 28, M. Featherstone et alli (eds.), London, Sage.
- Sapiro, Gisèle (2004), "Elementos para uma história do processo de autonomização o exemplo do campo literário francês", in *Tempo Social*, jun, USP, trad. de Sergio Miceli e Evania Guilhaon.
- The Economy of Culture in Europe*, 2006, s/l., European Commission.
- Wittgenstein, Ludwig (2011), *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, trad. M. S. Lourenço.

Entretien sur l'Europe et l'écologie

Pierre Schoentjes
Université de Gent



Europa Literária: criação e mediação

Se na literatura a Europa tem sido alvo principalmente de um enfoque temático enquanto enquadramento geográfico e espaço concreto ou imaginário, outras abordagens críticas e teóricas permitem hoje lançar um olhar complexo e problematizador sobre o “Velho Continente”, enquadrando-o num contexto tanto geopolítico como geo-simbólico. Este enquadramento situa-o já não num cenário colonial ou continental, mas, num equilíbrio e futuro instáveis, entre as amarras do local e os apelos do identitário por um lado, e por outro entre os desafios da globalização e o confronto multicultural, e até no âmbito de soluções transculturais, desencadeadas nomeadamente pelas tensões bilaterais entre os polos regional e exílico / migratório.

Nesse novo contexto, o continente europeu torna-se legível e interpretável através de ferramentas conceptuais que exigem uma abordagem que vai para além do pacto linguístico-nacional e aponta no sentido daquilo a que se convencionou chamar “estudos regionais” (area studies), ou seja, a transversalidade de questões, fluxos e trocas envolvendo a criação e a mediação literárias dentro da mesma zona, independentemente das opções linguísticas (Moura, 2018).

ISBN 978-989-53476-0-5



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA