

UNIVERSIDADE ABERTA



**Literatura neorrealista e a desconstrução da ideologia do Estado Novo: um mundo
de personagens comprometidas**

Ana Lúcia Ribeiro de Paiva Loureiro

Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares

2021

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.uab.pt

Literatura neorrealista e a desconstrução da ideologia do Estado Novo: um mundo de personagens comprometidas

Ana Lúcia Ribeiro de Paiva Loureiro

Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Dionísio Vila Maior

2021

Índice

Agradecimentos.....	4
Resumo.....	5
Abstract.....	6
Introdução Geral.....	7
Capítulo 1: Enquadramento teórico e metodológico.....	12
Introdução.....	12
1.1. Pelos caminhos da narratologia.....	12
1.2. A personagem como motor da narrativa.....	18
Conclusão provisória.....	21
Capítulo 2: A História em contexto.....	23
Introdução.....	23
2.1. A ideologia do Estado Novo.....	24
2.2. A censura como forma de repressão.....	32
2.3. Vozes dissonantes.....	35
2.4. Uma <i>primavera</i> frustrada.....	39
Conclusão provisória.....	41
Capítulo 3: Neorrealismo.....	43
Introdução.....	43
3.1. Fundamentos de um movimento literário.....	43
3.1.1. O caso do Brasil como fonte de inspiração.....	48
3.2. O movimento em Portugal.....	52
Conclusão provisória.....	63
Capítulo 4: Um mundo de personagens comprometidas.....	65
Introdução.....	65
4.1. <i>Gaibéus</i>	66
4.1.1. Da personagem coletiva à aparente individualidade.....	69
4.2. <i>Esteiros</i>	77
4.2.1. Meninos sobreviventes.....	81
4.3. <i>O Trigo e o Joio</i>	86
4.3.1. Um trio de malandragem e outras personagens.....	91
Conclusão provisória.....	99
Conclusão geral.....	102
Bibliografia.....	105
Bibliografia Ativa.....	105
Bibliografia Passiva.....	105
Webgrafia.....	111

AGRADECIMENTOS

Aqui chegada não posso deixar de agradecer a todos quantos em conjunto comigo tornaram possível a realização deste projeto, começando, desde logo, por aqueles que, quinze anos após ter terminado a licenciatura e numa situação muito particular, me encorajaram a voltar aos estudos.

Aos meus familiares pela paciência e apoio deixo o meu agradecimento; bem como aos amigos Luís Miguel Cardoso e Ana Mafalda Matias que, para além da ajuda sempre disponível em áreas específicas de estudo, foram verdadeiros “esteios” neste percurso. Igualmente estou grata à amiga Marisa Bica pela ajuda prestada.

Agradeço a todos os professores que nestes dois anos me acompanharam, com especial destaque para a Professora Doutora Carla Aurélia Almeida, coordenadora do mestrado de Estudos Portugueses Multidisciplinares.

À Professora Doutora Ana Rita de Sá Soveral Padeira, que como orientadora me acompanhou em boa parte desta dissertação, deixo o meu agradecimento eterno, por tornar possível transformar as minhas ideias e rascunhos num estudo organizado e por me auxiliar em diversas etapas da pesquisa. Não menos importante foi o orientador que se seguiu, Professor Doutor Dionísio Vila Maior, que mesmo tendo tido o primeiro contacto já com o texto praticamente construído forneceu alguns conselhos valiosos e conduziu este trabalho na fase final. A ambos expresso a minha profunda gratidão por me ajudarem a concretizar este desejo de tantos anos.

RESUMO

A presente dissertação pretende demonstrar de que forma a literatura neorrealista portuguesa e o regime ditatorial vigente no país na época em que ela surge e se desenvolve se interligam e até que ponto aquela contribuiu para a desconstrução dos valores doutrinários deste que ficou conhecido para a História como Estado Novo, sob governação de Salazar (seu mentor) e Marcelo Caetano.

A corrente literária neorrealista está profundamente enraizada e comprometida com a sociedade em que se insere e com a sua história, tentando, por um lado, abraçar a realidade tal como ela é e, por outro, transformá-la e construir uma realidade diferente para a qual está voltada.

Neste sentido, a dissertação iniciar-se-á com um enquadramento teórico e metodológico que irá sinteticamente percorrer os caminhos da narratologia, incidindo sobre o estudo da personagem.

O segundo capítulo tratará da contextualização histórica do neorrealismo português, ou seja, do nascimento, ideologia, valores e decadência do Estado Novo.

Os fundamentos do movimento literário e o seu nascimento e desenvolvimento no nosso país serão abordados no terceiro capítulo.

Para averiguarmos a forma como a narrativa neorrealista apresenta a realidade e tenta, por essa via, consciencializar a sociedade, serão estudados romances escritos neste período, nomeadamente “*Gaibéus*”, de Alves Redol, “*Esteiros*”, de Soeiro Pereira Gomes — os dois primeiros romances deste movimento, surgidos em 1939 e 1941, respetivamente —, e ainda um terceiro romance, “*O Trigo e o Joio*”, de Fernando Namora editado em 1954.

A metodologia utilizada para a realização deste trabalho científico é teórica-expositiva.

Palavras-chave: Estado Novo, Literatura, Narratologia, Neorrealismo, Portugal, Salazar

ABSTRACT

This dissertation intends to demonstrate how the portuguese neorealist literature and the dictatorial regime in force in the country at the time it emerged and developed are interconnected and to what extent it contributed to the deconstruction of the doctrinal values of what became known to history as Estado Novo, under the governance of Salazar (his mentor) and Marcelo Caetano.

The neorealist literary current is deeply rooted and committed to the society in which it operates and its history, trying, on the one hand, to embrace reality as it is and, on the other, to transform it and build a different reality for the which is facing.

In this sense, the dissertation will begin with a theoretical and methodological framework that will synthetically cover the paths of narratology, focusing on the study of the character.

The second chapter will deal with the historical contextualization of portuguese neorealism, that is, the birth, ideology, values and decadence of the Estado Novo.

The fundamentals of the literary movement and its birth and development in our country will be addressed in the third chapter.

To investigate the way in which the neorealist narrative presents reality and tries, in this way, to raise awareness of society, novels written in this period will be studied, namely “Gaibéus”, by Alves Redol, “Esteiros”, by Soeiro Pereira Gomes — the first two novels from this movement, which appeared in 1939 and 1941, respectively — and a third novel, “O Trigo e o Joio”, by Fernando Namora, published in 1954.

The methodology used to carry out this scientific work is theoretical and expository.

Keywords: Estado Novo, Literature, Narratology, Neorealism, Portugal, Salazar

INTRODUÇÃO GERAL

A partir da década de 30 do século XX, surge nas artes, e principalmente na literatura, o desejo de fazer ver a realidade e de iniciar o processo de redenção da classe oprimida. Esta tendência artística surge em Portugal através de dois romances pioneiros: *Gaibéus* (1939) de Alves Redol e *Esteiros* (1941) de Soeiro Pereira Gomes.¹

Como fatores decisivos para o seu desenvolvimento contribuíram, entre outros, a guerra civil espanhola e conseqüente ascensão do franquismo, o fenómeno da emigração, a difusão de ideias marxistas, o domínio das economias monopolistas, mas, acima de tudo, o Estado Novo no nosso país e as condições de vida da sociedade.

O movimento neorrealista, que presidiu às ideologias das obras acima mencionadas e muitas outras, pretendeu, por um lado, abraçar a realidade tal como ela é e, por outro, transformá-la e construir uma realidade diferente que queria ver emergir. A partir dessa consciencialização, surge a pergunta de partida que norteará todo este trabalho: terá sido a literatura neorrealista capaz de contribuir para a desconstrução da ideologia do Estado Novo?

A escolha desta temática prende-se, acima de tudo, com uma vontade de aliar literatura e história, bem como com um gosto particular pela época em estudo.

Como enquadramento teórico e metodológico, debruçar-nos-emos e seguiremos de perto os caminhos trilhados pelos estudos narratológicos, desenvolvidos sobretudo a partir da década de 60 do século XX; e, ainda que no princípio se tratasse tão somente da análise estrutural da narrativa, para esse estudo muito contribuiu o número 8 da revista *Communications*, de 1966, intitulado “Analyse structurale du récit”, uma vez que assumiu “um protagonismo de renovação metodológica” (Reis, 2006, p.27). Aí surgiram nomes como Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, Umberto Eco, entre outros.

Na década seguinte, é Gérard Genette quem impulsionará os estudos de narratologia, assentando a sua visão em duas atitudes metodológicas vertebrais: por um lado, apresentará uma dimensão triádica da narrativa, distinguindo o plano da história do plano do discurso e do plano da narração; por outro, sistematizará as categorias da narrativa que permitiam descrever os elementos constitutivos do discurso e da narração.

¹ *Gaibéus*, o romance inaugural de Alves Redol, foi editado pela primeira vez em 1939; *Esteiros*, também o primeiro romance de Soeiro Pereira Gomes, foi dado à estampa em 1941. Neste trabalho, utilizaremos uma edição comemorativa do 40º aniversário de *Gaibéus* e a 11ª edição do romance *Esteiros*, ambos editados pela Europa-América.

Igualmente importante nos estudos narratológicos é o estudo da personagem, categoria recuperada nos anos 70 como processo de articulação da narrativa e da sua relação com o mundo. A personagem pode ser entendida, de acordo com Carlos Reis (2018), como a “representação de uma figura humana ou humanizada que, numa ação narrativa, contribui para o desenvolvimento da história e para a ilustração de sentidos projetados por essa história (...)” (p.388), tornando-se, desta forma, uma componente fundamental da narrativa.

Sabendo que a corrente neorrealista está profundamente enraizada e comprometida com a sociedade em que se insere e com a sua história, torna-se imperioso contextualizar o seu surgimento no nosso país; assim, no segundo capítulo, mencionaremos a situação política, económica e social que naquela época se verificava.

Em Portugal, a I República, emergente de Revolução de 5 de outubro de 1910, deteriorava-se a olhos vistos durante os anos 20 em que vigorou, os Presidentes da República sucediam-se vertiginosamente e a vida social sofria grandes retrocessos. A mudança revelava-se imprescindível. Em 1926, pela mão da Ditadura Militar, surge a tão desejada mudança; é nesta altura que, chamado ao Governo para assumir a pasta das Finanças, aparece António de Oliveira Salazar.

Entretanto, os governos sucedem-se; em 1928, António Salazar aceita o convite que lhe fora endereçado pelo então Chefe do Governo, Vicente de Freitas, para assumir a pasta das Finanças devido ao estado deplorável da economia portuguesa. Salazar regressa ao governo como “um homem decidido que aceita esta pasta das Finanças, fortemente determinado não apenas a endireitar a situação financeira desastrosa de Portugal (...) mas também a impor progressivamente a sua pessoa nos espíritos como salvador e o guia da nação portuguesa” (Léonard, 1996, p.17).

De Salazar esperava-se que salvasse o país da bancarrota e, por isso, são-lhe confiados plenos poderes financeiros; mais tarde, após o apoio incondicional de Óscar Carmona (à data Presidente da República), passará a deter um direito de veto sobre a nomeação de todos os ministros, bem como o controlo sobre as despesas dos outros ministérios.

Ainda como Ministro das Finanças consolidar-se-á a influência e poder de Salazar. É, por isso, sem surpresas que em 1932 ascende ao cargo de Presidente do Conselho de Ministros. Nasce, assim, o Estado Novo, que um ano mais tarde (11 de novembro de 1933) vê nascer a nova Constituição da República que vigorará até 1974.

“Salazar era um homem conservador, rural por formação e que dificilmente se acomodou ao dinamismo da vida urbana” (Reis, 1996, p.552) e é esse ideal de vida que preconiza para a população portuguesa, como o próprio confessará em entrevista a António Ferro: “(...) fazemos sempre a apologia da vida modesta, familiar, onde não falte o indispensável (...) mas sem aspirações excessivas, desumanas (...) aquela mediania colectiva em que não são possíveis nem os miseráveis nem os arquimilionários” (Ferro *apud* Reis, 1996, p.552).

Depois de décadas de governação, com uma contestação sempre em crescendo, o já septuagenário António Salazar sofre, entretanto, um acidente, sendo inevitável a sua substituição. Marcelo Caetano sucede-lhe como Presidente do Conselho de Ministros, empossado em setembro de 1968, pelo então Presidente da República Américo Thomas.

Evolução na continuidade será o mote da governação reformista de Marcelo Caetano. Contudo, a renovação timidamente encetada depressa encalha, quando se trata de enfrentar os pilares do regime. A PIDE muda de nome para DGS e a censura para exame prévio, mas são apenas os nomes que mudam; as atitudes face aos principais problemas políticos do país, nomeadamente em relação à guerra colonial, definirão definitivamente Marcelo Caetano como “continuador” do regime de Salazar.

A contestação adensa-se. E, em abril de 1974, os militares estão prontos para, através de um golpe militar pacífico, depor o regime ditatorial. Os militares saem vencedores e a democracia é instaurada — passando esse golpe militar (ocorrido a 25 de abril de 1974) a ser também conhecido por “revolução dos cravos”.

O capítulo seguinte será dedicado ao neorrealismo, desde os seus fundamentos às influências recebidas pelos escritores neorrealistas portugueses; posteriormente, entraremos definitivamente no movimento literário em Portugal.

Tendo em atenção a proximidade dos vocábulos, podemos ser levados a estabelecer um paralelismo entre o neorrealismo e o realismo do século XIX. Todavia, apenas genericamente se pode dizer que o neorrealismo é uma reedição do realismo, tal qual o conhecemos com, entre outros, Flaubert, Balzac e Eça de Queirós. Na verdade, o intuito de representar o real manifesta-se inequivocamente nestes movimentos; contudo, são totalmente diversas as raízes ideológicas, as preferências temáticas e as próprias técnicas literárias utilizadas.

De acordo com os seus seguidores, o neorrealismo na literatura procurará superar duas deficiências encontradas: “(...) o posicionamento paternalista do escritor que

observava a realidade (...) e os excessos subjectivos da representação realista (...).” (Reis, 1981, p.14).

Em Portugal, o exemplo dos escritores brasileiros que se haviam revelado por volta de 1930 foi determinante. Passa, então, a existir a consciência de que era possível, com base em conflitos de sabor local, criar obras de sentido universal e humano; e leem-se escritores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Lins do Rego e Amando Fontes, entre outros.

No nosso país, no que à literatura diz respeito, o Neorrealismo surge com o romance *Gaibéus*, de Alves Redol. E, mais especificamente, podemos organizá-lo em duas fases: a primeira é dominada por um tom descritivo e documental, por estruturas linguísticas com análise prática das situações das personagens, da realidade concreta experimentada a nível imediato e pela eliminação quase total da adjetivação, preferindo-se a frase curta e o tom coloquial, em que o foco narrativo está centrado numa personagem tipo ou numa família. Já a segunda fase é caracterizada pelo realismo dialético, contraditório e crítico, com uma ideologia intervencionista mais moderada, dando maior atenção aos aspetos literários e alargando os espaços retratados, que já não estão circunscritos ao mundo rural, surgindo a paisagem urbana e uma dimensão psicológica mais ampla da personagem.

No entanto, a propósito da identificação das fases do neorrealismo, importa absolutamente chamar a atenção para uma reflexão de Alexandre Pinheiro Torres (1983), ao sublinhar que “podemos aceitá-las apenas de um ponto de vista escolar, mas, (...) nada há na tal evolução do Neo-Realismo que já não estivesse contido na teorização e práticas neo-realistas da Primeira Fase.” (p.7).

No quarto, e último, capítulo, estudar-se-á pormenorizadamente três romances de escritores neorrealistas: *Gaibéus*, de Alves Redol, *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, e *O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora.

Da conjugação da experiência rural que Alves Redol viveu com o trabalho de campo que se predispôs levar a efeito resulta um texto que é simultaneamente uma narrativa imaginada e um documentário histórico, que recebeu como título *Gaibéus*, por evocar os ranchos sazonais que por altura das ceifas e mondas acorrem à lezíria “depois de apurados os magros resultados nas vindimas nas suas precárias courelas da Beira (...)” (Lopes, 1989, p.10). Sabemos, pois, que, de acordo com a ideologia neorrealista, o autor pretende não só analisar a realidade, mas também intervir nos problemas concretos do

quotidiano. Torna-se, assim, um romance marcadamente pedagógico. E sublinhe-se que todas as preocupações neorrealistas estão refletidas no romance, nomeadamente: as que são gerais do movimento — uma vez que o tema, que é a dicotomia opressores *versus* oprimidos, é tipicamente neorrealista; as que são próprias do neorrealismo português — pois são relatadas as condições específicas do país relativamente a essa dicotomia, bem como as preocupações específicas do autor que pretende não só documentar a realidade, mas também agir sobre essa realidade para a transformar, alertando e consciencializando os eventuais leitores.

Pouco tempo depois, surge o romance *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, que caracteriza de forma particularizada uma das classes sociais mais oprimidas, dado que acompanha um conjunto de diferentes personagens, crianças maltrapilhas que são empurradas para o trabalho mal pago para sobreviver. Trata-se de um romance profundamente desmitificado, anti-idílico e revelador da crescente tensão dialética entre ricos e pobres. A consciência da exploração capitalista torna-se cada vez mais evidente com a sucessão de episódios que demonstram a escravidão do operariado. “É impossível alguém ficar impassível perante a luta dos meninos iludidos, inexperientes e inocentes de *Esteiros* (...)” (Torres, 1983, p.85).

O terceiro romance a ser estudado será *O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora, vindo a lume em 1954, que encerra o ciclo das narrativas do autor de ambiente campestre. Urbano Tavares Rodrigues considera-o mesmo um “excepcional romance, metáfora da tenacidade e da esperança que já há muito conseguiu ressonância universal” (Rodrigues, 1981, p.89); e, tal como os romances anteriores, também este problematiza a realidade social, ao tratar de questões que afetam o trabalhador rural na sua eterna luta pela sobrevivência diária dentro de um sistema económico explorador e opressor.

Assim, e em conclusão: sabendo que a literatura neorrealista nasce profundamente comprometida com a sociedade em que se insere e tem como principal missão retratá-la e/ou modificá-la, torna-se como principal objetivo desta dissertação, repetimo-lo, perceber até que ponto o movimento neorrealista teve influência na desconstrução da ideologia do regime que caiu definitivamente em abril de 1974.

CAPÍTULO 1: ENQUADRAMENTO TEÓRICO E METODOLÓGICO

Introdução

O primeiro capítulo deste trabalho científico refere-se ao enquadramento teórico e metodológico que se desenvolverá no âmbito da narratologia, dando primazia ao estudo da personagem, uma das categorias da narrativa, que é recuperada nas últimas décadas do século XX.

Nos estudos contemporâneos, a personagem constitui uma componente fundamental da narrativa, evidenciando a sua relevância “funcional e semântica em relatos literários e não literários, em variados suportes e contextos mediáticos” (Reis, 2018, p.389).

Podemos, pois, afirmar que os modernos estudos da narratologia surgiram a partir da década de 60 do século passado, principalmente com Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genett (críticos franceses) e também Greimas, Tzvetan Todorov e Umberto Eco. Todos estes críticos colaboram com artigos científicos na revista francesa *Communications*, que, em 1966, dedicou o seu número 8 à ciência narrativa, edição essa a que daremos atenção neste capítulo.²

No nosso país este tema não foi esquecido e tem também os seus estudiosos, entre os quais elegemos Vítor Aguiar e Silva e Carlos Reis, como a seguir se verá.

1.1.Pelos caminhos da narratologia

A narratologia, mesmo antes de ser concetualizada como tal, no seu estágio fundacional, apenas contempla a análise estrutural da narrativa. O narratologista tem como objetivo principal descrever o funcionamento da narrativa e demonstrar os seus mecanismos, criando uma espécie de gramática dos textos narrativos.

A pergunta impõe-se: o que é a narratologia? Em poucas palavras, podemos dizer que a narratologia é a ciência que estuda os textos narrativos. Utiliza metodologia explícita e os seus conteúdos são submetidos à comunidade académica e ao debate em

²Tivemos acesso aos artigos da referida revista através da obra *Análise Estrutural da Narrativa*, na qual destacamos os seguintes: Barthes, R. (1976). Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In *Análise Estrutural da Narrativa*. (4ª. ed.). (pp. 19-60). Petrópolis: Editora Vozes Limitada; Genette, G. (1976). Fronteiras da Narrativa. In *Análise Estrutural da Narrativa* (4. ed.). (pp. 255-274). Petrópolis: Editora Vozes Limitada; Todorov, T (1976). As Categorias da Narrativa. In *Análise Estrutural da Narrativa* (4.ed.). (pp.209-254). Petrópolis: Editora Vozes Limitada.

revistas da especialidade, em congressos e seminários. A primeira aproximação ao termo foi feita por Tzvetan Todorov, em 1969, quando destacou a evidente manifestação de narrativas em diversos domínios, tais como contos populares, mitos, filmes, sonhos, entre outros.

Na mesma linha de pensamento, já três anos antes, Roland Barthes no seu artigo “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”, publicado na revista *Communications*³, apontava que as ferramentas da Linguística explicavam conceitos como fonemas e morfemas, mas paravam de atuar ao nível da frase, pois “é a última unidade da qual se julga com direito de tratar (...)” (Barthes, 1976, p.22). Reconhece-se, por conseguinte, que acima do nível da frase há outra unidade, o discurso, que necessitava de um estudo que até então era incapaz de ser realizado pela Linguística.

Tal como Todorov trouxe à luz do dia a “ciência das narrativas”, Barthes trouxe a demanda de estudar os discursos a partir das propriedades que eles possuem, que, na verdade, ultrapassam o estudo das frases ou de outras unidades menores que os constituem.

Neste sentido, a narratologia segue a tendência do estruturalismo, na medida em que vê os textos narrativos como meios, regidos por regras, que permitem examinar o que as narrativas têm de comum entre si e aquilo que as distingue, tendo, deste modo, a capacidade de deslindar quais os textos narrativos e descrever as suas características.

Todavia, já décadas antes, o formalista russo Vladimir Propp reduzira as narrativas a elementos fixos, as chamadas funções da narrativa, em que a função é a unidade básica da linguagem narrativa e refere-se às ações que a constituem como sendo o seu indicador primordial⁴.

Os estudos que, entretanto, se seguiram nas décadas seguintes não deixaram de tentar encontrar uma estrutura genérica em comum da narrativa. De acordo com Jorge Alves, Claude Levi-Strauss, por exemplo, debruçou-se sobre o estudo particular do mito. Segundo ele, os mitos “são temas cujas variações foram pronunciadas através de inúmeras narrativas que contêm estruturas constantes, básicas e universais através das quais eles têm sido explicados” (Alves, 2009, p.1). Desta forma surgiu um tipo de gramática da narrativa, ou seja, um conjunto de regras existentes que definem a narrativa.

³ A revista francesa *Communications*, em 1966, dedicou o seu número 8 à ciência da narrativa. Nela ficou evidenciada uma renovação metodológica e surgiram nomes de estudiosos como Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette (críticos franceses) e também A. J. Greimas, Tzvetan Todorov e Umberto Eco.

⁴ A este propósito, cf. Proop, 2001pp. 31 ss.

Greimas, na sua obra *Semântica Estrutural*, datada de 1966, aprofundou este conceito até circunscrever a uma gramática universal da narrativa, fazendo uma tentativa de análise semântica da estrutura da frase. Em vez de funções da narrativa, ele propôs a figura do “actante” (isto é, a pessoa dramática), chegando a um modelo composto por três pares de oposições binárias: sujeito/objeto, destinador/destinatário e adjuvante/oponente. Estas oposições descrevem, respetivamente, os três padrões existentes na narrativa: o desejo, a busca ou o alvo (sujeito/objeto), a comunicação (destinador/destinatário) e o apoio auxiliar ou obstáculo (adjuvante/oponente)⁵.

O trabalho publicado em 1972 por Gérard Genette “O Discurso da Narrativa” era já de outra índole, uma vez que postulava a dimensão triádica da narrativa, distinguindo o plano do discurso, ou seja, a ordem cronológica dos acontecimentos num texto narrativo, do plano da história, que diz respeito à sequência na qual os acontecimentos ocorrem, do plano da narração ou enunciação narrativa, referindo-se ao próprio ato de narrar⁶. O papel do narrador é valorizado e aprofundado e assume-se que este tem uma dinâmica própria relativa à história.

Existe também uma tentativa de sistematização das categorias que permitem descrever exaustivamente os elementos constitutivos do discurso e da narração. A narrativa é descrita como um produto das relações, sendo as interações dos seus componentes a vários níveis e todos os seus aspetos vistos como unidades dependentes entre si. É destacada a importância do narrador como elemento condutor da narrativa.

Muitos termos e conceitos atualmente conhecidos iniciaram nessa altura o seu trajeto que até hoje não se esgotou.

Em estudos mais contemporâneos são postuladas análises pós-estruturalistas ao considerarem que a narratologia deve incorporar os acontecimentos sem, contudo, deixar de analisar os elementos formais do texto.

Em Portugal, o estudo da narratologia tem também os seus seguidores, dos quais destacamos Vítor Manuel Aguiar e Silva e Carlos Reis. De acordo com Aguiar e Silva (1999) “a narratividade encontra-se intimamente correlacionada com o conhecimento que o homem possui e elabora sobre a realidade (...), devendo ser sublinhado que lexemas como ‘narrar’, ‘narrativa’ e ‘narrador’ derivam do vocábulo latino *narro*, verbo que

⁵ A este propósito cf. Greimas, 1973, pp. 225 ss.

⁶ A este propósito cf. Genette, 1979: pp. 31 ss.

significa ‘dar a conhecer’, ‘tornar conhecido’, o qual provém do adjetivo *gnarus*, que significa ‘sabedor’, ‘que conhece’ (...)” (p.597).

Assim sendo, a narratividade pode-se manifestar em textos dependentes de diversos sistemas semióticos. Os textos narrativos escritos e/ou falados constituem apenas uma classe possível dos textos narrativos, pois existem também textos narrativos não-verbais (na pintura, na escultura, na mímica, na dança, etc.) e textos narrativos que só em parte se realizam verbalmente (o cinema falado, a ópera, a banda desenhada que contém enunciados, etc.).

Todo o texto narrativo, independentemente do sistema semiótico a que pertença, se caracteriza por nele existir uma instância enunciativa que relata eventos reais ou fictícios que se sucedem no tempo e se situam no espaço.

Na classe dos textos narrativos linguisticamente realizáveis, distinguem-se os textos narrativos naturais, ou seja, textos narrativos que são produzidos na interação da vida quotidiana e textos narrativos artificiais, os que são produzidos em contextos peculiares de enunciação “com uma intencionalidade alheia àquela interacção comunicativa e em conformidade, em muitos casos, com normas e convenções estabelecidas em vários códigos específicos” (Silva, 1999, p.598).

Os textos narrativos literários, que são classificados em vários géneros dependentes do modo narrativo (epopeia, romance, novela, conto), constituem um subconjunto do conjunto dos textos narrativos artificiais.

Seguindo o estudo e o pensamento de Carlos Reis (2001), a narrativa literária estrutura-se em dois planos fundamentais: “(...) o plano da história relatada e o plano do discurso que a relata, articulados num acto de enunciação que é a instância da narração” (p.345). É a partir da demarcação destes planos (que devem ser vistos como estratos funcionais em interação e não isoladamente) que se particularizam categorias narrativas distribuídas por aqueles planos de inserção: a personagem⁷, que pode ser elaborada em diversos aspetos da sua existência ficcional; o espaço e as suas diferentes modalidades de configuração; a ação com as variedades que a compõem; o tempo e as suas múltiplas e complexas formas de tratamento; a perspetiva narrativa que permite opções de representação com inevitáveis projeções subjetivas e a pessoa, ou seja, o narrador que enuncia a narrativa, implicando relações de vária ordem e de maior ou menor proximidade com os acontecimentos narrados na história ficcionada.

⁷ Esta categoria da narrativa será estudada mais pormenorizadamente em 1.2.

Já o conceito de narrador deve desde logo distinguir-se do conceito de autor, pois cada um deles difere quanto ao estatuto ontológico e funcional. O autor corresponde a alguém com dimensão real e empírica, enquanto o narrador é a entidade ficcional que relata a história, enunciando uma narração.

Ainda de acordo com o mesmo autor, o narrador pode contar ações que viveu, que apenas testemunhou ou que assume conhecer, sem que, no entanto, explicita a origem desse conhecimento e sem que seja questionado quanto a isso. Para além disto, é ele quem gere as circunstâncias, contando para tal com prerrogativas que lhe são conferidas pela sua função organizativa: pode narrar muito ou pouco tempo depois das ações terem ocorrido, pode ordená-las cronologicamente ou não, recorrendo a anacronias, podendo subverter a cronologia por antecipação do tempo, recurso a que chamamos prolepse, ou por recuo do tempo, que se designa analepse. Tem igualmente autonomia para imprimir maior ou menor velocidade à narrativa, adotar a perspetiva de uma ou de várias personagens e colocar-se num ponto de vista onisciente.

No entanto, mesmo reconhecendo a autonomia e a especificidade do narrador, importa sublinhar que esta figura é, de facto, uma criação do autor, podendo projetar nele “convicções e atitudes ideológicas, éticas ou culturais que dá a conhecer em textos programáticos, em intervenções, polémicas, etc.” (Reis, 2018, p.288).

Quanto à sua participação na história narrada, o narrador classifica-se como narrador autodiegético — que é aquele que relata as suas experiências como personagem central da história —, narrador heterodiegético — que é aquele que relata uma história à qual é estranho, ou seja, não integra enquanto personagem a diegese em questão — e narrador homodiegético — que designa aquele que relata uma história em que ele próprio participou como personagem secundária; ainda que neste aspeto se possa assemelhar ao narrador autodiegético, difere dele precisamente por na história não ter sido o protagonista, mas, sim, uma figura secundária. No caso dos romances que vamos estudar, o narrador é maioritariamente heterodiegético (para os autores neorrealistas, este é o tipo de narrador mais utilizado e conveniente, já que permite olhar para a história e condições sociais das personagens do lado de fora, como alguém que não participando na história tem o conhecimento pleno dela e a pode relatar).

Em termos narratológicos, o conceito de perspetiva narrativa refere-se ao conjunto de procedimentos que condicionam a quantidade e qualidade de informação contida na história, conjugando-se diretamente com o estatuto do narrador, ou seja, com a situação narrativa vigente e com o regime da narração.

A ação é uma componente fundamental da estrutura narrativa e designa o conjunto de acontecimentos que, num determinado quadro temporal, são vividos pelas personagens em espaços concretos. É entendida como um processo de desenvolvimento de eventos singulares, podendo ou não conduzir a um desenlace. Para a sua concretização, a ação necessita da interação de, pelo menos, três componentes: um ou mais sujeitos implicados nela; um tempo em que ela se desenrola e as transformações evidenciadas pela passagem de uns estados a outros.

Enquanto categoria narrativa que estrutura o relato, a ação manifesta-se de forma própria nos diversos géneros narrativos. Por norma, encontramos no conto uma ação única e concentrada; na novela é, muitas vezes, construída a partir de várias ações protagonizadas pela mesma personagem, enquanto no romance é possível observar o desenrolar de várias ações em paralelo, tal como acontece em *Esteiros*, encontrando-se o romance dividido em estações do ano e decorrendo em cada uma delas várias ações em simultâneo.

O espaço é uma categoria da narrativa do âmbito da história, constituindo dentro dela o cenário de enquadramento dos acontecimentos que integram a ação. Normalmente, é num determinado espaço narrativo que as personagens se movimentam e protagonizam os eventos que nele têm lugar. Sabemos que o espaço assume particular relevância nos romances selecionados, como teremos ocasião de demonstrar.

Para além do espaço físico e entendido num sentido mais lato, o espaço pode ser visto quer como atmosferas sociais (espaço social), quer como componentes culturais (espaço cultural) ou vivências íntimas (espaço psicológico). Fala-se em espaço social quando se descrevem ambientes ilustrados pelo espaço físico, procedendo-se, assim, a uma tematização do espaço centrada nos vícios e nas deformações da sociedade, podendo atingir um elevado nível de significação ideológica (como é o caso das correntes literárias realismo e neorrealismo). Também o espaço psicológico é estabelecido em conexão com as personagens, de que podemos tomar como exemplo o monólogo interior. É ainda ao espaço psicológico que nos referimos quando em *Gaibéus* o narrador descreve o ceifeiro rebelde e, mais adiante, Ti Maria do Rosário; quando em *Esteiros*, no capítulo V da estação do ano outono descreve Gineto e o seu modo de vida ou quando, logo no capítulo I da Primeira Parte, o narrador de *O Trigo e o Joio* nos dá a conhecer minuciosamente Barbaças.

No que concerne ao espaço físico, a dimensão e feição do mesmo variam em função do género narrativo e da época literária em que ocorre a sua representação. Desde

logo, podemos falar em espaço exterior e espaço interior, uma distinção que assume particular relevância no caso do romance, dada a sua amplitude e pluralidade de elementos que engloba. O espaço exterior pode ser o pano de fundo de grandes movimentações humanas, como pode fazer com que determinados romancistas sejam associados aos espaços que frequentemente descrevem. “Afirmamos, assim, que Charles Dickens é o romancista de Londres, como Balzac é o de Paris, Galdós o de Madrid e Machado de Assis do Rio de Janeiro (...)” (Reis, 2018, p.113). O espaço interior permite que a ação se desenvolva num espaço físico mais restrito, mas eventualmente mais carregado de significado para as personagens. À medida que o espaço se vai particularizando, cresce o investimento descritivo que lhe é dispensado e enriquecem-se os significados que daí possam advir.

A reconhecida importância do espaço romanesco confirma-se quando ele dá o nome ao romance, como é o caso de *A Casa Grande de Romarigães*, em que a narrativa se desenvolve em redor daquela casa e das gerações que nela habitaram, e *A tragédia da Rua das Flores*, em que a personagem central feminina, protagonista da tragédia, vive naquela rua.

1.2.A personagem como motor da narrativa

A personagem constitui um elemento estrutural indissociável da maioria das narrativas, mas, acima de tudo, da narrativa romanesca. Roland Barthes (1976) diz-nos que “não existe uma só narrativa no mundo sem personagens” (p.43), pois a função e o significado das ações que ocorrem numa narrativa dependem primordialmente da atribuição ou referência dessas ações a uma personagem.

A fundação dos modernos estudos narrativos, na década de 60 do século passado, ocorreu em grande parte com prejuízo da personagem. De acordo com Carlos Reis (2006), “tal prejuízo não é inocente: à sua maneira, o sacrifício da personagem respondia aos excessos biografistas e mesmo psicologistas que, numa perspetiva conteudista, entendiam a personagem como extensão do autor, evidência da sua “intenção” ou linear representação de figuras reais” (p.31). Podemos, assim, dizer que ao conceito de personagem “subjaz um conteúdo psicológico-moral que explica a atitude suspeitosa que alguns críticos contemporâneos têm adoptado a seu respeito (...)” (Silva, 1999, p.687), quer desconsiderando a relevância da personagem como elemento da narrativa, quer considerando as personagens apenas numa perspetiva funcional.

No âmbito da ótica funcionalista, Greimas propôs substituir o conceito de personagem pelo conceito de actante. Este conceito pode ser definido como “a entidade que suporta uma ação narrativa (...) concebido como um lugar “vazio” ou posição virtual que deve ser preenchida por determinadas funções e objetivar-se em atores específicos” (Reis, 2018, p.17). Tal como diz Greimas na sua *Semântica Estrutural*, o conceito provém da sintaxe estrutural de Lucien Tesnière, na análise do conto folclórico de Vladimir Propp e na descrição de situações dramáticas por Etienne Souriau. No quadro da semiótica de Greimas, os actantes estruturam-se num esquema actancial, onde é reconhecida a matriz do modelo sintático de Tesnière, combinado com a estrutura do modelo canónico de comunicação.⁸

Neste esquema, o destinador é aquele que manda executar, que comunica ao sujeito “não só os elementos da competência modal, mas também o conjunto de valores em jogo” (Silva, 1999, p.690); o sujeito é aquele que pretende/deseja o objeto. No seu percurso narrativo, o sujeito com o auxílio de um adjuvante e, perante a hostilidade de um opositor, ganha ou perde o objeto. Quando o ganha, entrega-o ao destinador — destinador esse que pode ou não coincidir com o sujeito.

Não negamos que esta análise actancial “apresenta inquestionável interesse teórico e alguma eficácia operatória para a construção de uma semiótica do texto narrativo, mas apresenta também debilidades, limitações e contradições de várias ordens” (Silva, 1999, p.691).

Assim sendo, se é verdade que este modelo conheceu alguma notoriedade nos anos 60 e 70, não é menos verdade que a noção de actante não escapou à crítica que via nela um certo esvaziamento da dimensão semântica da narrativa. Foi igualmente criticado por não valorizar a componente cronológica que é própria da narrativização de qualquer intriga com intervenção humana. A análise actancial conduz a um reducionismo da complexidade psicológica, sociológica, ética e até religiosa das personagens dos textos narrativos literários, em particular do romance.

Na sua evolução, os estudos literários e narrativos refletem a evolução do conceito de personagem. No formalismo russo, “as personagens haviam sido reduzidas à dimensão funcionalista e imanentista de seres de papel” (Reis, 2006, p.31), ideologia esta que foi sofrendo alterações ao longo das décadas seguintes. A personagem passa a ser, deste modo, concebida como signo narrativo, ao mesmo tempo que se realça o valor dinâmico

⁸ A este propósito, cf. Greimas, 1973, p.236.

que preside à narrativa. Ao ser entendida como signo, acentua-se a sua condição de unidade discreta “susceptível de delimitação e de integração numa rede de interações paradigmáticas” (Reis, 2018, p. 392), contribuindo para isso elementos interligados que normalmente permitem identificá-la com alguma precisão: o nome próprio, o seu discurso e a caracterização, entre outros, em ligação direta com sentidos que configuram uma semântica da personagem. Podemos, pois, referirmo-nos, ao léxico de personagens. Em certos casos, esses léxicos contemplam prioritariamente as características psicológicas, sociais e culturais vistas como foco de concentração de sentidos tipificados (o burguês, o sedutor, o artista, etc.), noutros estão em causa literaturas nacionais.

Não raras vezes as noções de personagem e figura ficcional aproximam-se e até se confundem, o que pode ser explicado no âmbito das línguas novilatinas pelas conexões semânticas existentes entre os respetivos lexemas. Todavia, se o lexema personagem está vinculado a uma ação relativamente específica, ou seja, pertencente ao âmbito dos estudos literários, o lexema figura refere-se, numa primeira aceção, à forma exterior de um corpo. É inegável, porém, uma espécie de cumplicidade semântico-funcional entre personagem e figura, também pelo facto de existir um elenco de termos, onde se inclui “figura”, “ficção”, “ficcionalidade” e “fingimento”, que por terem radicais tão próximos “podemos ler na figura uma espécie de designação funcional da personagem como figura de ficção” (Reis, 2006, p. 34). Considerando a personagem como figura sublinha-se, deste modo, a sua dimensão de ficcionalidade.

Julgamos, assim, que o termo personagem, com uma longa tradição na literatura e noutras artes pode e deve continuar a ser utilizado em narratologia. Na sua própria origem etimológica (*persona*), manifesta-se a ideia de ficção, pelo que não nos parece válido o argumento de que é inadequada a sua aplicação a agentes narrativos como animais ou objetos. Em última análise, tal como alega Aguiar e Silva:

os textos literários narrativos são produzidos por homens para serem lidos por homens e que, por isso, os animais e objetos que neles desempenhem funções de agentes se encontram, inevitavelmente, antropomorfizados, mesmo que só implicitamente, porque o homem projecta neles os seus valores ou exprime através deles os seus valores (...).
(Silva, 1999, p.694).

Nos textos literários narrativos, as personagens nunca são formas vazias ou puros operadores, pois remetem sempre, antes de qualquer evento, para um “determinado horizonte de valores, para uma determinada ideologia” (Silva, 1999, p. 695).

Acreditamos, pois, que a literatura expressa uma necessidade humana universal de narrar os acontecimentos quotidianos, os sentimentos e impressões sobre um facto, uma ideia ou um pensamento. É, desta forma, um gesto de partilha social. Tal como já ficou explanado, a personagem é uma elaboração mental do autor, inspirada com maior ou menor intensidade em seres reais.

A literatura neorrealista que nos propomos a estudar no geral e os romances que analisaremos em particular são bem o espelho dessa necessidade de narrar acontecimentos e de os partilhar, tendo o autor a esperança de que, expondo-os, consiga “pôr a nu” as reais condições em que a sociedade vive e, dessa forma, alerte consciências para a tão desejável mudança.

Conclusão provisória

Com este capítulo introdutório, pretendemos explanar o percurso do estudo da narratologia, sobretudo a partir dos anos 60 do século XX, época em que os estudos assumiram uma evidente renovação metodológica, que teve continuidade nas décadas seguintes. A este propósito, detenhamo-nos nas palavras de Carlos Reis:

A narratologia não seria o que foi (e em boa parte continua a ser) sem o trabalho pioneiro e a vários títulos decisivo de Gérard Genette. De certa forma, foi a própria orgânica conceptual genettiana que deu conteúdo ao próprio termo *narratologia*, depois de cunhado por Todorov. E foi também ela que permitiu nos anos 80 – para todos os efeitos o tempo de consolidação da narratologia -, de dicionários que claramente beneficiaram daquela orgânica.
(Reis, 2006, p.28)

Não obstante existirem outros autores que se debruçaram sobre esta temática, no que concerne aos autores portugueses, neste trabalho científico, note-se, cingimo-nos aos trabalhos de Vítor Aguiar e Silva e de Carlos Reis, de modo a não nos dispersarmos. Com os seus estudos e publicações, ambos contribuem para o estudo dos textos narrativos, especificamente para os textos narrativos literários, cujo romance é o género que iremos abordar no quarto capítulo desta investigação.

Do mesmo modo, são também abordadas as categorias da narrativa, de que relevamos a personagem como categoria essencial, acima de tudo, da narrativa romanesca e, como tal, do estudo que levaremos a efeito. De tudo o que foi dito ao longo deste capítulo acerca desta categoria da narrativa, depreendemos que, apesar da sua subalternização pelo estruturalismo da década de 60, ela é, na atualidade, entendida como

fundamental num texto narrativo, pois nunca é uma forma vazia. Torna-se, assim, indissociável dos textos literários narrativos.

CAPÍTULO 2: A HISTÓRIA EM CONTEXTO

Introdução

Torna-se imperioso contextualizar o momento histórico em que o país vivia durante o tempo de vigência do movimento literário que nos propomos dissecar.

A I República, implantada em Portugal em 1910, não foi o regime estável e congregador ideológico que inicialmente se pretendia. Em boa verdade, o republicanismo era um fenómeno minoritário, representado, sobretudo, pela pequena burguesia e pelas classes médias cidadinas, não tendo, por isso, uma implantação uniforme no território nacional. Por outro lado, foi incapaz de democratizar o sistema político, pois, ao contrário do que foi prometido na propaganda política, não instituiu o sufrágio universal, o que foi desde logo criticado. O número de eleitores elegíveis era diminuto, fazendo com que os partidos apenas representassem uma pequena minoria da população “e as violências eleitorais não credibilizavam os resultados” (Samara, vol.1, 2007, p.44). Para além disto, não havia um projeto ou uma ideia de Estado capazes de aglutinar um bloco social e político estável.

Em suma, nos anos da República, viveu-se uma conjuntura de crise, tendo para sua decadência contribuído vários fatores.

Descontentes com o rumo do país, grupos de diversas ideologias uniram-se e levaram a efeito o golpe militar, a 28 de maio de 1926, que instaurou a Ditadura Militar, que, lembramos, também não primou pela estabilidade.

É neste contexto que surge António de Oliveira Salazar, na época professor da Universidade de Coimbra, como Ministro das Finanças. Assumiu, no Governo que incorporou, uma importância primordial. Assim sendo, o caminho trilhado não deixou dúvidas para que o então Presidente da República, Óscar Carmona, o nomeasse Presidente do Conselho de Ministros, em 1932.

Salazar quis e foi capaz de instaurar um regime à sua imagem, a que, através da Constituição de 1933, chamou Estado Novo. É sobre este novo regime, que para além de político é também ideológico, que o presente capítulo vai incidir.

Se nos primeiros anos Salazar foi visto como o “salvador da Pátria”, rapidamente, devido às suas características, o Estado Novo foi alvo das mais diversas contestações. De todos os quadrantes surgiram opositores, tendo o regime elegido os comunistas como inimigos principais.

Como regime autoritário que era, utilizou formas de repressão, com o intuito de manter a ideologia e a ordem social que preconizava. A censura foi o instrumento de controlo escolhido para, nas palavras dos seus defensores, proteger e defender o povo das influências negativas. Assim, jornais, revistas e livros eram lidos pelos censores, sendo muitos deles proibidos (sobretudo livros), sofrendo os seus autores inúmeras represálias.

Pensava-se que, com o afastamento, por motivo de doença, de Oliveira Salazar e a ascensão de Marcelo Caetano a Presidente do Conselho de Ministros, o regime iria passar por uma abertura que pudesse conduzir a uma progressiva democratização. Com a preconizada *primavera* marcelista, houve alguma esperança que, no entanto, rapidamente se desmoronou.

2.1. A ideologia do Estado Novo

Em Portugal, a experiência da I República (regime implantado a 5 de outubro de 1910, que sucedeu à monarquia) não foi de boa memória. Foram anos de instabilidade política e económica, em que o descontentamento se adensou.

Não é, pois, de estranhar que, a 28 de maio de 1926, grupos de distintas identidades políticas e ideológicas, unidos pela vontade comum de pôr fim à hegemonia do então Partido Democrático, tenham organizado um golpe que instaurou a Ditadura Militar, que, no entanto, se viria a revelar também instável.

Os chefes do movimento não desistiram de convencer o professor Salazar, que já então gozava de algum prestígio, a integrar o novo Governo. Esse intento foi alcançado, uma vez que pouco tempo depois Salazar estava em Lisboa, sendo então empossado na pasta das finanças.

Porém, mal acabara de triunfar militarmente, começaram os ajustes de contas entre facções, pelo que, escasso tempo após o golpe, dois dos seus três dirigentes máximos foram afastados. Salazar e os seus dois colegas do Governo também civis, desaprovando a instabilidade e vendo o terreno escorregadio, colocaram os seus lugares à disposição. Salazar foi ministro por cinco dias.

Todavia, desde a sua primeira passagem pelo Governo, não mais deixara de acompanhar de perto a situação financeira do país, quer como perito, quer como

presidente da Comissão da Reforma das Contribuições e Impostos⁹, como através de colaborações regulares na imprensa. Intervinha, oportunamente, nas questões relativas à matéria, tendo sido notórias as suas críticas ao plano do ministro Sinel de Cordes¹⁰ para obtenção no exterior de um grande empréstimo, com o aval da Sociedade das Nações.

Já com o coronel Vicente de Freitas¹¹ como chefe do Governo, havia de chegar o convite a Salazar para se tornar novamente o timoneiro da pasta das finanças. O professor de Coimbra hesitou e, por fim, aceitou, tendo ido a Lisboa discutir as suas condições. Assim, considerava determinadas condições cruciais: não haveria nenhuma despesa de nenhum ministério sem o consentimento do ministério das finanças; os ministérios e os serviços não poderiam gastar verbas fora das que lhe fossem concedidas, nem endividar-se ou avalizar outras despesas; os regimes especiais de autonomia financeira no continente, nas ilhas e nas colónias iriam sofrer uma redução ou seriam abolidos.

Em 1928/1929, registou-se o primeiro excedente orçamental. O orçamento português estava equilibrado. Assim, aquele que foi considerado o magno das finanças, foi também apelidado de ditador das finanças, tendo, no entanto, cumprido o que havia prometido.

Rapidamente o Ministro das Finanças se tornou o político civil da Ditadura Militar. É, por isso, sem surpresas que em 1932 se tornou Presidente do Conselho de Ministros, cargo este que acumulou com a pasta que já tinha a seu encargo.

Todavia, o regime que Salazar pretendia instaurar, nascido do golpe militar de 1926, carecia de legitimação. A Constituição de 1933 pretendeu dar-lha. A aprovação da nova Constituição foi o último passo do processo de transição política que conduziu à institucionalização do Estado Novo.

Tal como já haviam sido explanadas nas bases da União Nacional, o Estado Novo assumiu-se como antiliberal, antidemocrático e antiparlamentar, na medida em que recusa

⁹ Ainda que a sua primeira passagem pelo Governo tenha fracassado, Salazar mostrou-se disponível para colaborar com as novas autoridades. Aceitou presidir a uma comissão nomeada pelo Governo para “rever as fontes e a natureza da cobrança da receita pública do Estado (...)” (Meneses, 2010, p.55). O desempenho desta função fez com que tivesse de se deslocar regularmente a Lisboa, permitindo-lhe alargar a rede de conhecimentos na capital.

¹⁰ O general João José Sinel de Cordes foi durante a Ditadura Militar o detentor da pasta das Finanças até ser substituído pelo Professor Oliveira Salazar em abril 1928. Foi, no entanto, um fugaz “ministro das Finanças da ditadura militar, que não o considerava à altura” (Meneses, 2010, p.55).

¹¹ José Vicente de Freitas atingiu o mais alto cargo militar, permitindo-lhe os seus estudos militares e académicos trabalhar no Estado Maior do Exército. Ascendeu ao Governo por nomeação do então Presidente da República, general Carmona, que o “nomeou...primeiro-ministro (...)” (Meneses, 2010, p.66). Foi chefe do Governo de abril a novembro de 1928.

a liberdade e a soberania popular enquanto legitimadores do regime. Na verdade, Salazar era um feroz opositor do partidarismo e da democracia liberal. Na sua ótica, a soberania não se fundou nos indivíduos constituintes da Nação, uma vez que esta era um todo orgânico onde existem diferenças resultantes de aptidões e atividades diversificadas, mas onde o interesse comum se devia sobrepor às conveniências individuais.

Todavia, se, por um lado, o Estado Novo era influenciado por tendências político-ideológicas antiliberais, por outro, opunha-se também ao marxismo¹², negando a luta de classes como princípio enformador da organização económica e social. À divisão fomentada por esta corrente, opunha Salazar a unidade de interesse nacional.

O novo regime era também conservador, pois o seu pensamento político propunha a recuperação dos valores e conceitos morais consagrados pela tradição: Deus, Pátria e Família – a trilogia da educação nacional – e ainda a autoridade, o trabalho, a paz social, a hierarquia, a moralidade e a austeridade. Profundamente católico, Salazar absorveu do catolicismo social toda a constelação de valores que definiam o seu posicionamento, verdades que lhe pareciam inquestionáveis. O princípio da autoridade constitui o fulcro de todo o sistema. Pretendia-se moldar mentalidades que se prontificassem a obedecer e a servir, com espírito de disciplina e de sacrifício, que soubessem temperar a resignação com o trabalho.

Deus era o absoluto ético, o fundamento da vida do espírito centrada na verdade, no belo e no bem e, como tal, o principal antídoto contra os valores negativos das filosofias do materialismo e do pragmatismo, incapazes de serem fontes de ação e, por isso, de vida. O comunismo surgia como a encarnação da pior dessas filosofias. O discurso de Salazar era, sem margens para dúvidas, “eminente político, feito a partir do ponto de vista do Estado” (Reis, 1996, vol.2, p.719). Neste sentido, era dada proteção especial à religião católica que, na década de 50, foi definida constitucionalmente como religião da Nação Portuguesa.

Quanto à Pátria, ela era entendida como a “Nação na sua integridade territorial e moral, na sua plena independência, na sua vocação histórica” (Salazar, *apud* Reis, 1996, vol.2, p.718), com a qual se devia estabelecer uma relação afetiva como de filho para mãe.

¹² Doutrina de Karl Marx e seus seguidores, “que tem por base a integração materialista da dialética de Hegel, aplicada ao processo histórico-económico da Humanidade. Constitui o fundamento teórico do socialismo e do comunismo contemporâneos” (Soares & Ferreira, 1999, p.3986).

A família era, juntamente com a escola, “o lugar de transmissão dos valores morais da tradição” (Reis, 1996, vol.2., p.721). A autoridade do pai e o respeito dos filhos, a honra e pudor da mulher – cujo trabalho fora do lar deve ser evitado – e o amor à Pátria eram outros tantos valores tradicionais que necessitavam da família para se imporem na sociedade. A família era, desta forma, “a garante da moral, consciência e coesão do todo social” (*idem, ibidem*), bem como fator de segurança e identidade afetiva dos indivíduos. Como tal, era o meio por excelência do equilíbrio social, logo, um instrumento privilegiado da ordem e da autoridade. Autoridade e trabalho foram (pelo que acima fica dito) valores não descorados pelo Estado Novo. O trabalho era entendido como um direito e uma obrigação, fonte de riqueza e prosperidade, de saúde física e mental. Por isso, era impensável que uma sociedade que pretendesse progredir viesse a abolir o trabalho.

O autoritarismo refletia-se, de igual forma, na afirmação e na valorização do poder executivo relativamente ao poder legislativo. Ao Presidente da República era reconhecida autoridade como primeiro poder dentro do Estado, completamente independente da Assembleia Nacional. Por sua vez, o presidente do Conselho de Ministros, que era escolhido pelo Presidente da República, tinha funções excepcionalmente vastas.

Na verdade, Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho eram os valores mais importantes do Estado Novo. Contudo, teve o cuidado de na propaganda reduzir esta pentalogia à trilogia Deus, Pátria e Família, precisamente “porque os dois valores que assim se ocultaram eram mais suscetíveis de proporcionar divisões e resistências” (Reis, 1996, vol.2, p.722). Com efeito, enquanto os valores Deus, Pátria e Família faziam apelo a sentimentos afetivos generalizados na população, já “Autoridade e Trabalho eram valores de natureza mais polémica que implicavam a ostracização da Liberdade ou a secundarização do Progresso e da Igualdade (*idem, ibidem*).

O nacionalismo estava presente num quadro institucional que facultava o apoio da Nação portuguesa, ou seja, dos portugueses unidos para o engrandecimento da Pátria. Neste contexto, a União Nacional, como organização política não partidária, encarnava o espírito da Nação, existia para “encorajar tudo o que fosse nacional e unisse os portugueses; existia para encorajar um modo de pensar novo e nacional” (Meneses, 2010, pp.156-157). Em oposição, os partidos políticos correspondiam ao espírito de fação. Porém, na prática, a União Nacional rejeitava todo e qualquer acordo de entendimento com os grupos opositores.

As escolas eram, acima de tudo, um meio formador de consciências, inculcando persistentemente o dever de patriotismo e o sentido de disciplina. O patriotismo que se

desejava atingir era igualmente visível nas frequentes comemorações e louvores aos heróis e ao passado glorioso de Portugal. A história nacional era, desta forma, reduzida a um conjunto de ações de personalidades míticas e virtuosas, desde D. Afonso Henriques ao próprio Salazar. Foram valorizadas as produções culturais portuguesas: o fado foi elevado a canção nacional e os grupos folclóricos foram apoiados.

A arte, nomeadamente a arquitetura, viu surgir um “estilo tradicional”, multiplicando-se os temas da “casa portuguesa” com os seus beirais, arcos e ferros forjados. Em 1938, para desenvolver nos portugueses o culto pela tradição, estimulando o regionalismo nacional, foi instituído o concurso “A aldeia mais portuguesa de Portugal”.¹³

O Estado Novo era também corporativo, já que integrava no seu seio as organizações representativas da Nação (famílias, freguesias, municípios, corporações morais, culturais e económicas), onde estavam patenteados os interesses dos indivíduos. Para o corporativismo, a Nação não era um conjunto de indivíduos isolados, antes um conjunto de agrupamentos de homens segundo os seus interesses naturais e as funções sociais e económicas que desempenhavam. O seu objetivo último era, nas palavras de Filipe Ribeiro (2010), “a harmonia social e a preservação da ordem” (p.140).

À família competia, através do seu chefe, eleger as juntas de freguesias, competindo a estas eleger os municípios. As corporações morais, culturais e económicas incluía as instituições de assistência e caridade, as universidades, as agremiações científicas, técnicas, literárias, artísticas e desportivas, as casas dos pescadores, os “primeiros sindicatos nacionais de trabalhadores do comércio e indústria; e as casas do povo, associações sediadas localmente que incluía todos aqueles que trabalhavam a terra, desde os trabalhadores agrícolas (que assim não podiam agrupar-se em sindicatos) aos latifundiários” (*idem, ibidem*). Concorriam para as eleições dos municípios e, juntamente com eles, estavam representadas na Câmara Corporativa¹⁴.

Este era um regime colonial, na medida em que o “Ato Colonial” de 1930 reafirmava a missão histórica civilizadora dos portugueses nos territórios ultramarinos, considerados possessões inalienáveis; e enveredava também pela integração política e económica das colónias sob uma reforçada tutela metropolitana.

¹³ A propósito deste concurso, cf. Brito, 1980.

¹⁴ Competia a este órgão as funções consultivas: dar parecer sobre propostas e projetos-lei a submeter à Assembleia Nacional.

Os direitos, liberdades e garantias fundamentais dos cidadãos, teoricamente reconhecidos na Constituição da República Portuguesa de 1933, eram praticamente anulados na legislação que mantinha a censura prévia à imprensa, impedia o exercício de direito de livre associação política e sindical e instituiu a polícia política – conhecida por Polícia Internacional de Defesa do Estado¹⁵ (PIDE) – sob o controlo direto do presidente do Conselho de Ministros. O direito à greve não era reconhecido. A única concessão à filosofia do liberalismo democrático era a aceitação do sufrágio direto para as eleições da Assembleia Nacional e do chefe do Estado. Porém, era uma concessão sem consequências práticas, já que o controlo sobre o recenseamento e a ausência de liberdades mínimas acabava por retirar qualquer alcance efetivo a essas eleições. A Assembleia Nacional era sempre constituída, em exclusivo, por deputados das listas da União Nacional, que, na realidade “existia assim para conferir uma espécie de legitimação ao Estado Novo nascente, tornando possível e credível um plesbicito vitorioso” (Meneses, 2010, p.157).

Era pelo desejo de respeitar as tradições nacionais e de promover a defesa de tudo o que fosse genuinamente português que o Estado Novo consagrava a ruralidade como parte de todas as virtudes, em contraponto à corrupção e à indisciplina da sociedade urbana e industrial.

Nesta vida, tendencialmente campesina, o papel da mulher era reduzido à passividade do ponto de vista económico, social, político e cultural. A mulher modelo era, antes de mais, uma mulher profundamente feminina, uma esposa carinhosa e submissa, uma mãe sacrificada e virtuosa. Por sua vez, a verdadeira família portuguesa era a tradicional e conservadora família católica, de moralidade austera, que repelia o vício e a desagregação de costumes proporcionados pela liberalização da sociedade moderna. Daí que o trabalho feminino fora do lar fosse considerado uma ameaça ao edifício familiar harmonioso, onde se deviam formar gerações de portugueses tementes a Deus, heróis e santos da Nação. Salazar desaconselhava o trabalho feminino não doméstico de forma inequívoca, precisamente por ver nele “uma ameaça para a solidez da família” (Reis, 1996, vol.2, p.592). A mulher não tinha o estatuto de parceira com os mesmos direitos, antes o de “*socia subordinata*”, com um papel de intermediária entre o marido e os filhos.

¹⁵ Foi criada em 1933 como Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (P.V.D.E.), tendo, a partir de 1945, passado a “ter o nome que a imortalizaria entre os antifascistas – PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) – sendo os seus agentes e colaboradores os célebres «pides» (...)” (Pinto, 2013, p.206). Com Marcelo Caetano, passa a ser conhecida por D.G.S. (Direção Geral de Segurança). No entanto, ao longo de toda a sua existência, os seus métodos repressivos mantêm-se, praticamente, inalteráveis.

Porém, paralelamente à apologia de subordinação feminina, os ideólogos salazaristas esforçaram-se para evitar que as mulheres se sentissem desencorajadas com o seu estatuto secundário. Segundo eles, ricas ou pobres, inteligentes ou estúpidas, todas as mulheres deviam desempenhar com permanente regozijo a missão essencial que Deus lhes atribuía. Deviam contentar-se em viver “num quotidiano vocacionado para a subsistência e para a manutenção de valores (humildade, simplicidade) tidos como consagrados por uma tradição de recorte predominantemente rural (...)” (Reis, 1996, vol.2, p.591)

Oliveira Salazar tinha uma visão ruralizante do desenvolvimento e do futuro do país. Recusava-se a admitir a construção em Portugal de “alicerces que pudessem levar ao advento de uma sociedade massificada, consumista, com grandes centros urbanos (...)” (Oliveira, 1996, vol.2, p.548), onde “a vida agitada e frenética fosse inevitável” (*idem, ibidem*). Destas conceções decorriam as suas fortes reservas à importação de tudo o que pudesse significar o modelo de sociedade norte-americana. Ao invés, a apologia do ideal rural de vida, a simplicidade e os apelos à mediania e ao sacrifício, como regras morais eram algo de constante no chefe do Governo¹⁶. Ora, perante esta realidade, Carlos Reis (1996, vol.2) é perentório é dizer-nos que: “num quotidiano vocacionado para a subsistência e para a manutenção de valores (humildade, simplicidade) tidos como consagrados por uma tradição de recorte predominantemente rural, a vida cultural era, também ela, forçosamente limitada” (p.590).

É precisamente uma família rural que encontramos em *O Trigo e o Joio*, mas que, como teremos oportunidade de demonstrar, e ao contrário do que era desejável para o Governo, se permitia sonhar.

Perante este pensamento e segundo as conceções económicas que iam sendo implantadas, passou a existir uma verdadeira política de contenção do crescimento dos trabalhadores industriais, especialmente do operariado fabril urbano. O próprio

¹⁶ Foi elaborado por Martins Barata o sétimo e último quadro da exposição “A Lição de Salazar” levada a efeito em 1938, com o objetivo de enaltecer a ação do Estado Novo. A ilustração mostra um lar mítico, uma espécie de bom selvagem salazarista ou o camponês e a sua família, a família perfeita. É um lar cristão, rústico de gente do campo. Não tem eletricidade nem apetrechos de modernidade. Não há jornal ou qualquer alusão ao mundo industrial, num universo sem violência nem protestos. É uma casa humilde, mas limpa, de gente pobre, mas feliz. Os pratos estão encostados à parede, os instrumentos da lavoura arrumados a um canto, os talheres e os pratos sobre a mesa posta com pão e vinho (dois elementos presentes no ritual da eucaristia), a toalha alva, o Cristo na cruz com uma vela de cada lado, tudo está em harmonia perfeita. O chefe de família acaba de abrir a porta perante a alegria dos seus. Aqui encontra-se representada a família modesta, na base social mais baixa. A mulher doméstica serve o homem, que é o chefe ali na casa, os filhos obedientes preparam-se na escola da família, para se tornarem mais tarde mães e pais de uma sociedade perpetuamente idêntica através dos tempos.

crescimento da população citadina era controlado, bem como a emigração. Deste modo, entraram em vigor medidas legislativas de manutenção equilibrada e controlada da relação entre as diferentes classes sociais¹⁷.

A política redutora aplicada na educação teve como naturais consequências o fecho de escolas, a diminuição de professores primários e a adoção de “regentes escolares”¹⁸ como agentes do ensino elementar. A qualificação profissional era baixíssima e os salários também, o que, de certo modo, se enquadrava na política social do Estado Novo. A rede de escolas técnico-profissionais era diminuta, os liceus confinavam-se às capitais de distrito e o acesso às poucas universidades existentes era restrito a elites¹⁹. Todos estes fatores contribuíram para o imobilismo social.

Todavia, a eclosão da II Guerra Mundial²⁰ provocou, naturalmente, “mudanças na situação social, sentidas mais directamente no viver quotidiano das populações (...)” (Oliveira, 1996, vol.2, p.553). A neutralidade do nosso país perante o conflito não o impediu, porém, de sofrer as consequências do bloqueio económico. Começaram a faltar os combustíveis, matérias-primas, equipamentos para a indústria e, sobretudo, bens alimentares. O açambarcamento e o contrabando passaram a ditar as leis. Aumentou o desemprego e subiram os preços, tornando-se necessário impor políticas de racionamento de produtos de primeira necessidade. Os salários foram congelados e os horários de trabalho alargados em certas atividades.

Com efeito, do ponto de vista social, pode dizer-se que aqueles que pertenciam às hierarquias superiores (às elites) conseguiam angariar grandes fortunas, enquanto a maioria da população (o povo) vivia na pobreza. Pode considerar-se *Esteiros* como uma representação fiel do que acabamos de dizer — contrastando a pobreza das crianças dos telhais com a opulência em que vivia o sr. Castro.

A guerra criou grandes fortunas, fosse pela prática de mercado negro, fosse pelo facto de alguns setores ligados à exportação de bens essenciais para a sua manutenção (cortiças, conservas de peixes, minério, entre outros produtos) verem subir os lucros. Porém, Portugal continuava a ser um país essencialmente rural. Apesar dos

¹⁷ Cf. Oliveira, 1996.

¹⁸ Pessoas apenas com a 4.ª Classe (atual 4.º ano do 1.º Ciclo) que, após a aprovação num exame elaborado para o efeito, são consideradas aptas para lecionarem nas escolas primárias (atuais escolas do 1.º Ciclo).

¹⁹ A este propósito, cf. Reis, 1996.

²⁰ A II Guerra Mundial eclodiu a 1 de setembro de 1939 com a evasão da Alemanha à Polónia, que já tinha angariado para a sua causa o apoio da Grã-Bretanha e da França, formando o grupo dos Aliados.

desenvolvimentos pronunciados pelo Governo, na década de 50 “apenas 19,6% da população residia em aglomerados urbanos com mais de 10.000 habitantes, 49,9% dos activos estavam concentrados no sector primário (...) a taxa de mortalidade infantil era de 94,1% por cada 1.000 nascimentos” (Melo, 2004, p.311). Ora, perante este cenário, estavam lançadas as sementes para que se levantassem vozes de revolta e nascessem movimentos “revolucionários”. Nesse sentido, a arte e a literatura não podiam passar incólumes a esta atmosfera carregada, tendo, então, eclodido por todo o país movimentos culturais em torno de jornais e revistas de âmbito regional. “De Vila Franca de Xira, Figueira da Foz, Coimbra, Ponte de Sôr ou Vila Real de Santo António vão surgir jovens quadros que entroncam com opositoristas de longa data e dão origem a várias revistas (...)”²¹ (Lopes, 2007, vol.4, p.177), onde o neorrealismo começou a ganhar forma.

2.2. A censura como forma de repressão

A censura foi um instrumento de controlo utilizado em todos os regimes autoritários. A censura prévia, na teorização dos seus defensores, entre os quais Salazar, partia da ideia de que, naquilo a que chamavam Estados Modernos, assentes numa base popular em que a soberania residia na Nação, a opinião nacional devia ser “protegida, esclarecida e defendida das influências negativas, de notícias «falsas», de informações «erradas» que podem perturbar a sua percepção” (Pinto, 2013, p.208). Era, naturalmente, o poder político que decidia quais eram essas notícias.

Este sistema, que já havia sido abandonado, reapareceu na Europa, em grande escala, com a I Guerra Mundial para impedir nas retaguardas a propagação de notícias que pudessem não só ser disseminadas pelo inimigo, mas que, mesmo sendo verdadeiras, pudessem ter um efeito derrotista na moral do povo, servindo objetivamente o inimigo.

Afirmamos, deste modo, que a censura não surgiu repentinamente em Portugal, nem foi uma criação do Estado Novo. Efetivamente, tal como fez relativamente a outras instituições, o novo regime recorreu a mecanismos sensores da I República e, sobretudo, aos da Ditadura Militar, aumentando a sua eficácia.

²¹ Um exemplo dessas revistas é a *Sol Nascente*, publicada no Porto entre 1937 e 1940. Quando foi encerrada pela Censura, contava com um número robusto de 2000 assinantes.

Os decretos-lei²² que, na sequência do golpe militar de 1926, estabeleceram as bases da censura, proibiram, sob pena de prisão e multa, a publicidade ou venda de quaisquer publicações que ultrajassem as instituições republicanas e injuriassem, difamassem ou ameaçassem o Presidente da República no exercício das suas funções ou fora delas. Estava também sobre alçada da censura tudo o que instigasse os cidadãos portugueses a cometerem atos que atentassem contra a integridade e a independência da Pátria ou prejuízo do Estado e ainda todos os boatos ou informações ofensivas da dignidade ou do decoro nacional. Igualmente eram proibidas as publicações pornográficas ou redigidas em linguagem provocadora contra a segurança do Estado, da ordem e da tranquilidade públicas.

Numa entrevista concedida a António Ferro, Salazar admitiu compreender a frustração e a irritação pela existência da censura, mas acrescentou que não a revogaria, por não considerar “legítimo, por exemplo, que se deturp(ass)em os factos, por ignorância ou por má-fé, para fundamentar ataques injustificados à obra dum governo, com prejuízo para os interesses do país” (Ferro, *apud* Madeira, Pimentel, Farinha, 2007, p.37).

A Constituição de 1933 proclama os princípios liberais quanto aos direitos, liberdades e garantias individuais (Art.8.º), mas logo no parágrafo 2.º do mesmo artigo abre-lhes exceções em termos de aplicação, não se tendo coibido o legislador de, neste parágrafo, fazer uma defesa da censura prévia em nome do interesse nacional, da ordem social e da moral pública.

A comissão de exame prévio, que passou mais tarde a ser a designação politicamente correta da censura, atuava, assim, não só sobre as notícias políticas nacionais, mas também sobre o conteúdo das opiniões dissidentes ou diferentes das do Governo.

Em relação às publicações periódicas, de ideias, artes, letras, espetáculos, os censores pareciam mais liberais. Pensava-se que eram publicações elitistas, que quem as lia já tinha ideias feitas e que, de qualquer modo, era um número reduzido de pessoas. Por isso, revistas como *Vértice*, *Seara Nova* e *O Tempo e o Modo*, próximas do Partido Comunista Português (PCP), publicaram-se, mantiveram-se e foram lidas no período do Estado Novo e vieram a desaparecer ou a espaçar a sua aparição quando o 25 de abril “e

²² Referimo-nos aos decretos-lei 11839/26 de 5 de julho, publicado no Diário do Gôverno n.º 143/1926, série I e 12008/26 de 2 de agosto, publicado no *Diário do Gôverno* n.º 167/1926, série I. O segundo decreto-lei regulamenta o exercício do direito de liberdade de imprensa e é quase uma repetição do primeiro, aprovado semanas antes.

o triunfo das ideias dos que as editavam e escreviam fez desaparecer a atracção do proibido, do interdito, do perseguido” (Pinto, 2013, p.210).

O diploma²³ que saiu logo a seguir à aprovação da Constituição que determinou a passagem da censura do Ministério da Guerra para o Ministério do Interior ainda deixava algum espaço de liberdade aos editores e livreiros, possibilitando-lhes escaparem aos censores, desde que os seus livros não transparecessem claramente um carácter político e social e não difundissem ideias políticas e sociais contrárias ao Estado Novo. Por isso, a Direção-Geral dos Serviços de Censura (DGSC), criada em junho de 1933, intervinha, frequentemente, *a posteriori*, a partir de denúncias, ou em consequência da ação da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) ou da antecessora PVDE.

Além disso, a censura contava com a colaboração dos proprietários de tipografias, livrarias e de outros postos de venda de livros, que, dessa forma, tentavam evitar multas, apreensão de livros ou o encerramento dos seus estabelecimentos.

Importa, pois, que nos foquemos nas obras literárias. Aos censores competia, depois de lerem as respetivas obras, elaborarem pareceres acerca das mesmas. Embora agissem em função dos critérios políticos ou dos valores sociais e morais consagrados ao Estado Novo, muitas vezes faziam uma apreciação crítica de natureza literária e até estética e filosófica das respetivas obras, “ao atribuírem-lhes, ou não, certo valor; ou ao identificarem-nas com determinadas correntes de pensamento, literárias ou estéticas; ou ao imputarem-lhes certos objectivos (...)” (Azevedo, 1997, p.71).

Antes de mais nada, a decisão de autorização de circulação de um livro era adotada de acordo com critérios de oportunidade política. Assim, nem sempre os critérios eram unânimes. Houve obras autorizadas contra os pareceres dos censores, como foi o caso da obra *A Missão* de Ferreira de Castro, cujo parecer do censor era favorável à proibição, mas tal não aconteceu, por decisão do Diretor da Censura; houve obras proibidas, apesar dos pareceres favoráveis dos censores à sua livre circulação e livros proibidos e mais tarde autorizados com cortes e substituições. É exemplo paradigmático destas duas últimas situações o livro *O Caminho Fica Longe* de Vergílio Ferreira; perante o parecer do censor, foi autorizada a circulação com cortes; contudo, poucos dias depois, acabou por ser proibido, sem que para isso tenha contribuído um novo parecer.²⁴

²³ Referimo-nos ao decreto-lei 22469/33 de 11 de abril, publicado no *Diário do Governo* n.º 83/1933, série I.

²⁴ A este propósito, cf. Azevedo, 1997.

O romance *Gaibéus*, de Alves Redol, que teremos oportunidade de estudar mais pormenorizadamente no quarto capítulo, foi proibido a 26 de abril de 1940, tendo essa proibição só sido levantada nove anos depois, quando foi autorizada uma segunda edição do romance a 1 de junho de 1949.

O Trigo e o Joio, de Fernando Namora, que será igualmente estudado, apenas chegou às mãos do censor em 1957; atendendo ao facto de não conter detalhes pornográficos e de já ser vendido em Portugal desde a sua publicação em 1954, entendeu o censor não ter razões para o proibir. Este parecer foi confirmado superiormente, tendo sido autorizada a sua continuidade de venda a 17 de agosto de 1957.

2.3. Vozes dissonantes

Um dos primeiros objetivos do Estado Novo foi neutralizar progressivamente os inimigos políticos. Numa fase inicial contavam-se entre estes os que também haviam sido adversários da Ditadura Militar, em que se incluíam os republicanos revirralhistas, militares e civis, envolvidos nas inúmeras revoltas fracassadas. Também muitos liberais e republicanos conservadores, civis e militares, católicos e monárquicos se tornariam opositores do chefe do Governo, mas “os comunistas permaneceram como os adversários principais de Salazar” (Pimentel, 2018a, p.12).

Em julho de 1937 ocorreu um atentado falhado contra a vida de Salazar por parte dos anarquistas com o apoio de um setor do republicanismo radical. No entanto, a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) “começou por apresentar cinco alegados responsáveis, (...) todos comunistas, e só depois foram descobertos os verdadeiros autores” (Pimentel, 2018b, p. 76).

Entretanto, em meados dos anos 30 a cultura portuguesa parecia dominada pela chamada “política de espírito”²⁵, promovida por António Ferro²⁶, a quem Salazar encarregara de criar o Secretariado Nacional de Propaganda (SNP), com o objetivo de “através da cultura, da informação e da ocupação dos tempos livres dos Portugueses, modelar um homem novo, que assumisse os valores do recém-formado Estado Novo:

²⁵ É o tipo de ações promovidas pelo SNP, que pretende que o povo siga as suas orientações e, acima de tudo, venere o seu líder que conduz o seu espírito e orienta o seu pensamento.

²⁶ “António Ferro, nomeado por Salazar como diretor do SNP, era um intelectual brilhante, admirador confesso das ditaduras que começavam a implantar-se na Europa, designadamente do fascismo italiano” (Braga, 2007, vol.2, p.54).

Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho” (Braga, 2007, vol.2, p.52). O contraponto surgiu por revistas como a *Presença* ou a *Seara Nova*, desalinhadas do situacionismo autoritário da época. Este setor era composto por jovens descontentes que se agruparam em torno de revistas e jornais de âmbito regional, sendo aí que o neorrealismo “começou a fermentar” (Lopes, 2007, vol.4, p.174), como teremos ocasião de demonstrar no próximo capítulo.

De acordo com Irene Flunser Pimentel (2018b), “a ilusão da oposição de que o regime soçobriaria transformou-se em profunda desilusão, pois, no pós-guerra, o regime de Salazar sobreviveu à derrota dos nazis e dos fascistas” (p.77). O ditador aproveitou aquela época para encetar um processo de reunificação das forças do regime e ao mesmo tempo para reformar e afastar de funções militares e civis inúmeros oficiais, intelectuais e professores universitários.

O ano de 1947 foi também de agitação social e estudantil, que facilmente foi derrotada. Como consequência, o Governo “ordenou a dissolução das ainda existentes organizações legais da oposição (...)” (Pimentel, 2018b, p.77).

Em fevereiro de 1949, realizaram-se eleições presidenciais, unindo-se a oposição em torno do general Norton de Matos. Porém, uma controvérsia política quanto à decisão de ir ou não até às urnas levou a que o candidato desistisse, situação essa que “vingou contra a vontade do candidato” (*idem, ibidem*).

Nos anos 50, o Partido Comunista Português (PCP)²⁷ voltou-se para si próprio, sofrendo um “processo de dogmatismo e sectarismo com purgas internas, ficando isolado do resto da oposição” (*idem, ibidem*). As diversas oposições apenas se uniram em 1958, em torno do general Humberto Delgado²⁸, que entrara em rota de colisão com o regime e fora candidato às eleições presenciais.

Além do seu principal inimigo PCP, dos socialistas, dos republicanos e dos liberais, Salazar sentiu que alguns monárquicos e católicos já não o apoiavam. A partir das eleições de 1958, surgiu uma nova geração antissalazarista católica, que o levaria a lamentar tal dissidência, uma força, afinal, sobre a qual tinha sido erguido o regime;

²⁷ Cf. Pimentel, 2018b.

²⁸ Ainda muito jovem, tornou-se oficial militar, tendo participado no 28 de maio de 1926, que, anos mais tarde, iria dar lugar ao Estado Novo. Durante anos foi “uma das vozes mais sonoras do regime” (Meneses, 2010, p.448). Ocupou posições de destaque, nomeadamente como Diretor da Aeronáutica Civil. Ascendeu rapidamente na escala hierárquica, tendo sido o general mais novo da Força Aérea. As suas constantes viagens põem-no em contacto com as democracias ocidentais, o que o leva a contestar o regime que servia. Acabou por aceitar o convite de personalidades oposicionistas para se candidatar à Presidência da República em 1958.

recorde-se que até o bispo do Porto, D. António Ferreira Gomes, se ergueu contra Salazar, tendo por isso sido exilado durante dez anos.

O regime salazarista também teve de confrontar-se com os movimentos de independência das colónias. Logo a partir da década de 50, a União Indiana defendeu a integração do chamado Estado Português da Índia. Em Angola, viria a ser formada a União dos Povos de Angola (UPA), mais tarde, a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Propuseram, em 1960, abertura de negociações para uma solução pacífica para o problema colonial de Angola, negociações essas que, porém, não tomariam um bom rumo.

O ano de 1961 foi considerado o *annus horribilis* para Salazar. Começou com a *Operação Dulcineia*, um assalto ao navio *Santa Maria*, liderada por Henrique Galvão, enquanto na metrópole “62 opositores optaram pela via tradicional de elaborar e assinar um manifesto político: o Programa para a Democratização da República (...)” (Pimentel, 2018b, p.78). No dia 4 de fevereiro, nacionalistas angolanos assaltaram, em Luanda, diversas prisões, seguindo-se uma violenta repressão e ações vingativas da população branca sobre os africanos. A 15 de março, iniciou-se uma insurreição a partir do norte de Angola. Era o início da guerra colonial em Angola, que alastraria em 1963 à Guiné-Bissau em 1964 a Moçambique.

Na metrópole, ocorreu uma tentativa falhada de um golpe palaciano do ministro da defesa contra Salazar, que teve de se confrontar com o desvio de um avião da TAP. O ano não terminaria sem outros grandes golpes: “a invasão pela União Indiana de Goa, Damão e Diu e a tentativa de rebelião civil e militar iniciada no quartel de Beja” (Pimentel, 2018b, p.79). E entre fevereiro e junho de 1962, o regime teve de enfrentar um intenso movimento revolucionário estudantil, em Coimbra e Lisboa, por parte de jovens das futuras elites.

Entretanto, diversas figuras de relevo exiladas formaram, a partir dos países onde se encontravam, movimentos revolucionários contra o regime português.

Recordemos que, em 1967, Salazar confrontou-se com dois episódios que viriam a desgastar a imagem do regime, nomeadamente no exterior: o escândalo «Ballets Roses»²⁹ e as inundações de novembro³⁰.

O Governo foi remodelado em agosto de 1968, mas pouco tempo depois, na sequência de uma queda, Salazar ficou politicamente incapacitado, tendo sido substituído na presidência do Conselho de Ministros, a 27 de setembro, por Marcelo Caetano. “Terminava uma fase da ditadura, mas esta prosseguiria até 1974” (Pimentel, 2018b, p.80).

Por que razão terá o regime ditatorial durado tantos anos, sem que as diversas oposições, civis e militares, tenham conseguido derrubá-lo? Claramente contou com o apoio de muitas instituições, “mas sobretudo com dois grandes pilares – a Igreja e, sobretudo, as Forças Armadas” (*idem, ibidem*). No entanto, contou também com a colaboração do aparelho administrativo central e local, de um eficaz aparelho de censura e de um processo de saneamento político administrativo.

Era a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), que na era de Marcelo Caetano se passou a designar Direção Geral de Segurança (DGS), instituição essa que espalhava o medo no seio da população, reprimia e neutralizava seletivamente a minoria que lutava contra o Estado Novo.

Em suma, a durabilidade do regime deveu-se, por um lado, ao facto de em momentos de crise ter conseguido manter o apoio coeso das forças armadas e, por outro, por ser bem-sucedido na desmobilização, na intimidação cívica e na repressão.

Todavia, os meios de repressão por si só não são suficientes para manter uma ditadura, tendo a ditadura em Portugal perdurado igualmente devido ao facto de ter conseguido organizar em seu torno um clima de consenso, aliciando a maioria da população a que se mantivesse apática e passiva. A interiorização pelos portugueses de uma recusa da dimensão política foi certamente um fator muito importante para a indiferença e despolitização, mas para estas contribuíram os fracassos dos opositores políticos.

²⁹ “Algumas das figuras maiores do poder político nacional (...), outras pertencentes às famílias mais influentes do mundo empresarial e da aristocracia de Portugal estão envolvidos numa rede de abuso sexual de menores” (Alemão, 2007, vol.23, p.7). O caso foi divulgado pela imprensa internacional, enquanto, a imprensa nacional, submetida à censura, cala-o.

³⁰ Na noite de 25 de novembro de 1967 um dilúvio assolou Lisboa. As violentas chuvas provocaram grandes inundações, deixando centenas de pessoas desalojadas. O número de mortos foi elevado, no entanto, o número certo nunca se soube, uma vez que a censura minimizou o caso. Nos dias seguintes, “um silêncio de morte invadiu a Grande Lisboa (...)” (Marques, 2007, vol.23., p.45).

Muitos opositores políticos sacrificaram emprego, fortuna, liberdade e até a própria vida para participarem na luta contra a ditadura. Recorde-se, a este propósito, que Soeiro Pereira Gomes, autor do romance *Esteiros* e membro do PCP, viu a sua doença agravada pelas dificuldades da vida clandestina, uma vez que essa mesma clandestinidade o impediu de receber o tratamento médico de que necessitava, tendo falecido em 1949 com apenas 40 anos.

No entanto, as forças oposicionistas nunca foram definitivamente neutralizadas, vindo, até, a ser indispensáveis para que as forças armadas levassem a efeito com êxito a função a que se propuseram a 25 de abril de 1974.

2.4. Uma primavera frustrada

O acidente sofrido por Salazar durante as suas férias no Forte do Estoril, no verão de 1968, viria a ser o ponto de partida para o último ciclo do Estado Novo. Submetido a uma intervenção cirúrgica, da qual parecia estar a recuperar, Salazar vê o seu estado de saúde agravar-se vinte dias mais tarde (confirmando-se que o ditador não voltaria ao ativo).

A 27 de setembro de 1968, Américo Thomas, à época Presidente da República, leu, contrariado, um comunicado ao país, pelo qual exonera António de Oliveira Salazar, nomeando para o substituir como presidente do Conselho de Ministros Marcelo José das Neves Alves Caetano (que ficaria conhecido simplesmente por Marcelo Caetano). No discurso inaugural como presidente do Conselho, fazendo elogios ao seu antecessor, Marcelo Caetano referiu que os portugueses teriam de se contentar em serem governados por um homem normal, igual aos outros, não deixando de sublinhar, no entanto, que as tarefas que havia para realizar eram ciclópicas.

Entre setembro de 68 e abril de 74, o sucessor de Salazar tentou imprimir um novo ritmo à governação e, sobretudo, o cumprimento de um novo programa político. Mas será que conseguiu afastar Portugal do salazarismo? Somos levados a crer que não, pois Marcelo Caetano entregou-se, tal como nos diz Jaime Nogueira Pinto (2013) “a um exercício de construção do salazarismo sem Salazar” (p.222), o que pensamos ter estado na base da sua própria fatalidade.

Muitos foram aqueles que dentro e fora do regime esperavam por uma evolução, por uma abertura e, até, a prazo, por um corte radical com o que havia sido até então a política do Estado Novo. Uns temiam-na e queriam impedi-la; outros desejavam-na, ainda

que divergissem quanto ao ritmo a imprimir para a alcançar. Entre estes, os mais audazes, consideravam que a mudança deveria implicar a democratização e liberalização amplas das instituições políticas, “colocando um ponto final em tudo aquilo que limitava a intervenção dos cidadãos organizados politicamente” (Martins, 2007, vol.25, p.8). Os que desejavam a transformação inequívoca da situação pretendiam também que a mudança começasse por um processo de descolonização das províncias ultramarinas em África, nomeadamente de Angola, Moçambique e Guiné.

Na verdade, Marcelo Caetano queria que o regime evoluísse e que o país mudasse. Mas não tanto como os que queriam que mudasse radicalmente e, certamente, demasiado para os nostálgicos de Salazar.

Num primeiro momento, os sinais dados pelo marcelismo pareciam confirmar a esperança de muitos de que se tivesse aberto um processo de mudança nesse sentido. De facto, registou-se uma maior abertura política com abrandamento da censura e da repressão. Admitiu-se incentivar a participação política. Concederam-se maiores facilidades às oposições, que disputaram as eleições de outubro de 1969, onde surgiram duas correntes: uma mais moderada (Comissão Eleitoral de Unidade Democrática – CEUD), liderada por socialistas; outra mais radical (Comissão Democrática Eleitoral – CDE) apoiada pelos comunistas. Nas listas da União Nacional, entraram candidatos a deputados que não se identificavam com a filosofia do regime, que passaram a constituir a que ficou conhecida por Ala Liberal, tendo inclusivamente Marcelo Caetano chegado a admitir que a oposição pudesse ganhar nalgumas circunscrições.

Tudo isto permitiu alimentar a ilusão de que se intentava caminhar para um sistema democrático, embora de forma gradual. No entanto, todo o percurso de Caetano confirmava que ele não nutria simpatia por semelhante forma de regime. Instalou-se, assim, o equívoco do marcelismo: o da amplitude da mudança política que se apregoava. O presidente do Conselho permitiu “apenas uma descompressão do ambiente político, com maior mas não total liberdade política, nem alternância do poder” (Cruz, 2012, p.9).

Poucos anos depois, a esperança inicial desvanecia-se perante a indicação clara que prevaleciam os elementos de continuidade sobre os de mudança. O regime, apesar da sua evolução, “fechava-se sobre si mesmo, impossibilitando qualquer transformação a partir de dentro” (Cruz, 2012, p.10); e algumas das reformas políticas empreendidas ficaram-se pela timidez ou quase pela semântica: a União Nacional dera lugar à Ação Nacional Popular, que se pretendia mais ativa, mais participativa e mais radicada nos concelhos e distritos; alteraram-se os nomes da censura para exame prévio e da Polícia

Internacional de Defesa do Estado (PIDE) para Direção-Geral de Segurança (DGS). Outros suscitaram polémicas, críticas e algumas não conseguiram vencer, “como a liberdade de expressão e reunião” (*idem, ibidem*).

A eleição presidencial, que poderia ter permitido uma mudança no Estado, bem como na transição para um novo regime no plano interno e para uma nova realidade no plano ultramarino e externo, traduziu-se na continuidade do Presidente Américo Thomas, e no reforço dos que à sua volta impediam uma alteração de rumo.

O impacto da atuação da Ala Liberal na Assembleia Nacional foi diminuído e viu-se dificultado pela “renúncia ao mandato dos deputados Sá-Carneiro e Miller Guerra” (...)” (Cruz, 2012, p.11).

O isolamento do Governo, apesar de remodelado, agravou-se, pelo aumento da crispação interna e pela intensificação da crítica externa, “favorecida por mudanças políticas em vários países da Europa e pelo avanço da simpatia internacional para com os movimentos de libertação das colónias portuguesas (...)” (*idem, ibidem*).

A persistência da guerra colonial mergulhara o país numa crise sem saída, mas o regime caetanista, esgotada a sua “primavera”, estava enredado na sua própria teia e recusava-se a admitir o óbvio: que a guerra estava perdida e que arrastava o país para o abismo económico e político, bem como para o isolamento internacional.

A contestação no seio das forças armadas intensificou-se, agravando o fosso entre jovens oficiais e oficiais superiores, levando ao Movimento dos Capitães e à queda do regime a 25 de abril de 1974.

Terminava, assim, através de um golpe militar pacífico, 48 anos de ditadura, desde a Ditadura Militar ao Estado Novo, este que teve como ideólogo Oliveira Salazar e como último presidente do Conselho de Ministros Marcelo Caetano.

Conclusão provisória

Quando Salazar integrou, pela segunda vez, um Governo da Ditadura Militar, era já um nome reconhecido como professor de mérito da Universidade de Coimbra e perito em assuntos financeiros. Aceitou o cargo e as responsabilidades a ele inerentes, depois de discutir e impor as suas condições. Sabia que o país precisava dele; e, por isso, não se coibiu de ser perentório no que desejava: “mandar nas Finanças Públicas, controlar a despesa, expandir a receita, ter o poder fiscal e financeiro supremo” (Pinto, 2013, p.71).

Era um homem decidido, que como o próprio rematou o discurso de tomada de posse, sabia muito bem o que queria e para onde ia. O futuro dar-lhe-ia razão.

Salazar impôs-se aos militares como o homem que lhes trouxe as soluções para os problemas financeiros e, em pouco tempo, já se referia aos profissionais e às suas soluções. Poucos anos decorridos, seria nomeado Presidente do Conselho de Ministros. Tornava-se, deste modo, o senhor todo-poderoso do regime. No entanto, queria mais e, nesse sentido, tinha o aval do Presidente da República.

Depois de equilibradas as finanças públicas, depois de conquistada e consolidada a confiança dos militares, pacificadas e orientadas as forças que apoiavam o regime para a União Nacional, dedicou-se à institucionalização de um novo Estado, o Estado Novo, qua a Constituição de 1933 viria a dar forma e credibilidade.

O Estado Novo, criado à imagem do seu ideólogo, apresentou-se como antiliberal, antidemocrático, antiparlamentar e corporativo, mas também conservador, autoritário e nacionalista. Na verdade, a trilogia Deus, Pátria e Família, por esta ordem, eram os eixos mais importantes que todos deviam respeitar. Também o autoritarismo constituía um ponto fundamental de todo o regime, já que se pretendia criar mentalidades enformadas no espírito de disciplina e de obediência.

Estamos, pois, em condições de afirmar que o Estado Novo foi, além de um regime político, uma ideologia social e cultural. Assim sendo, como se espera num mundo reativo e evolutivo, apesar de todas as tentativas para que tal não acontecesse, este regime/ideologia teve opositores. Nesse sentido, à literatura coube não só um papel de denúncia e contestação das situações reais de opressão dos mais desfavorecidos, mas também um papel pedagógico, pois pretendia alertar e educar toda uma imensa massa popular, maioritariamente não esclarecida e alienada, que urgia transformar de modo a aperceber-se dos constrangimentos políticos e económicos que a coartavam.

É acerca desse realismo, ou novo realismo que entre nós ficou conhecido como neorealismo, que nos debruçaremos nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO 3: NEORREALISMO

Introdução

É tempo de, neste terceiro capítulo, darmos atenção ao neorrealismo literário, movimento que surgiu a partir da década de 30 do século XX, principalmente nos países onde os regimes autoritários proliferavam. Na mesma medida em que estes iam ganhando terreno, as ideologias antifascistas iam também adquirindo vozes e formas em diversos campos estéticos.

No que concerne à literatura (área a que nos vamos dedicar em concreto), os escritores portugueses foram influenciados, acima de tudo, pelos seus congéneres brasileiros, pois com eles partilhavam, para além da língua, o sistema político idêntico e, por conseguinte, as aspirações políticas, sociais e culturais. No entanto, serão ainda salientadas as influências vindas da União Soviética, da Itália (ainda que neste país o neorrealismo tenha tido a sua expressão máxima no cinema) e dos Estados Unidos da América.

Em Portugal, se até então era a revista *Presença* a única capaz de oferecer uma doutrinação literária, em meados da década de 30, começaram a surgir ataques através de outra imprensa periódica que foram, verdadeiramente, as primeiras manifestações neorrealistas. Revistas como *Sol Nascente*, *Vértice*, entre outras, foram as tribunas de eleição para a difusão das primeiras ideias neorrealistas.

Considera-se que a estética literária neorrealista portuguesa foi fundada com a publicação de *Gaibéus*, de Alves Redol, em 1939, romance este que será, como já dissemos, objeto de estudo no próximo capítulo.

3.1. Fundamentos de um movimento literário

Na segunda metade da década de 30 do século passado, as ideologias antifascistas percorreram quase toda a Europa. Neste período, perante “a crise e a desvalorização dos valores do demoliberalismo e da tradição iluminista” (Viçoso, 2011, p.23), sendo muitos artistas atraídos tanto para o campo fascista, como para a orla comunista, neste caso em busca de uma ação coletiva que lhes permitisse encontrar o sentido da solidariedade fraterna contra aquilo que consideravam ser a desumanização do capitalismo na sua fase imperialista.

À guisa de esclarecimento, no que concerne ao caso português, ouçamos as palavras de Fernando Rosas em entrevista ao Diário de Notícias:

(...) o Estado Novo foi a modalidade portuguesa do fascismo. O que quer dizer? É importante perceber que o fascismo não cai do céu aos trambolhões nem é uma moda política, antes fruto da primeira crise histórica do sistema liberal e uma resposta da sociedade da época.

(Silva, 2019)

O neorrealismo literário, no quadro do movimento cultural identificado com o marxismo, procurou, numa primeira fase, sobretudo a partir de 1935, fundar os alicerces de uma estética que fosse a expressão dessa ideologia.

Em 1934, realizou-se na União Soviética o I Congresso da União dos Escritores Soviéticos, a partir do qual o realismo socialista, segundo a versão oficial, “seria o método principal da literatura e da crítica literária soviéticas, exigindo do artista a representação verídica e historicamente concreta da realidade no seu desenvolvimento revolucionário” (*idem, ibidem*, p.23). Para Gorki (romancista que presidiu ao Congresso), a literatura soviética devia ser o antídoto contra a decadência da literatura burguesa, de que havia um longo historial. Radek (outra figura cimeira do Congresso) estabeleceu um paralelismo entre a literatura burguesa e a literatura socialista. Referindo-se àquela, citou como escritores paradigmáticos Proust e Joyce. Para Bukharine, uma das figuras mais importantes do Congresso no plano teórico, o realismo socialista enquanto método era o inimigo da transcendência, da mística e do idealismo. Mas, no entanto, o realismo socialista poderia e deveria sonhar, apoiando-se nas tendências reais do desenvolvimento. Por outro lado, não se poderia limitar a descrever o que já existia, teria de captar também o presente para o prolongar no futuro, colaborando ativamente para a realização do socialismo.

Neste I Congresso, parece ter havido um consenso relativamente à associação entre o romantismo revolucionário e o realismo socialista. A posição mais dogmática viria de um desconhecido no campo das letras, Jdanov, que, na sua comunicação, defendeu que o realismo socialista tinha de conhecer a vida para a poder representar com verdade nas obras de arte. A sua noção de romantismo revolucionário conduziria à defesa da literatura fundada no culto do herói e do heroísmo. A sua defesa do herói otimista com a convicção do futuro na construção da sociedade socialista levá-lo-ia, mais tarde, com o apoio de Estaline, a impor a imagem canonizada do herói positivo na arte soviética. Chegaria

mesmo a enumerar os potenciais heróis das obras literárias, ou seja, os construtores ativos da nova vida: operários, camponeses dos kolkozos, membros do partido, engenheiros, jovens comunistas, etc. Eram estes os tipos fundamentais e os heróis essenciais da futura literatura soviética, que se tornariam entidades fixas catalogadas para sempre quanto ao seu modo de pensar e de agir.

Todavia, os autores realistas/socialistas soviéticos não seriam certamente muito conhecidos pela maioria dos intelectuais e artistas portugueses que, no campo marxista, defendiam uma nova cultura. De acordo com Vítor Viçoso, “restam-nos apenas algumas referências esparsas, em textos neo-realistas: para além de Gorki (1868-1936), o mais referenciado, aparecem-nos dois precursores do movimento Gladkov (1883-1958) e Ostrovski (1904-1936) e Cholókhov (1905-1984)” (Viçoso, 2011, p.25).

O mesmo estudioso continua dizendo que “algumas componentes dos discursos teóricos de Bukharine ou de Radek projetar-se-iam na definição dos conteúdos e das formas do Neo-Realismo português e na sua polémica com os presencistas” (*idem, ibidem*). Convém também não esquecer que a obra de Bukharine, enquanto teorizador da arte, teria influenciado Alves Redol.

Pelo que fica exposto, podemos, pois, concluir que o mundo soviético do pós-revolução de 1917 revelava um modelo político e social inelutável para muitos daqueles que viam, na equívoca alvorada comunista, uma nova forma de conceber o homem e a arte (ainda que o sonho se tenha esfumado diante da revolução das atrocidades cometidas durante e após a revolução de 1917).

Do outro lado do Atlântico, mais propriamente no Brasil, os escritos estavam igualmente alinhados com os ideais que proclamavam “o fim da exploração capitalista e, por conseguinte, a libertação do proletariado das garras de um sistema econômico hostil (...)” (Bezerra, 2020, p.102)³¹.

Quando nos referirmos às influências recebidas pelos neorealistas portugueses, não podemos olvidar os escritores norte-americanos John dos Passos, Erskine Caldwell e, principalmente, John Steinbeck. Num olhar de relance sobre as convergências da obra deste último com a narrativa proletária portuguesa, aferimos que ambas dialogam com diversas esferas de uma determinada conjuntura histórica. Das características da sua escrita destaca-se, sobretudo, a tensão instaurada entre as forças político-históricas e a sua inscrição no discurso ficcional, de que podemos mencionar como exemplo Tom Joad,

³¹ As influências do neorealismo brasileiro serão abordadas mais pormenorizadamente em 3.1.1

protagonista de *As Vinhas da Ira*, que combina a consciência do problema social e a sua solução política. É neste sentido que Steinbeck, em tom mais sofisticado que o projeto do realismo socialista, instaurou uma literatura denunciadora, mas que, nem por isso, deixou de presentificar “os entraves humanos (...) que permeiam a luta pela sobrevivência (ou, se preferir, de classes) ” (Bezerra, 2020, p.105). Talvez por isso o projeto do novo realismo social defendido por Margarida Losa (2014) tenha uma inspiração algo romântica, pois “a mudança revolucionária é apresentada como uma possibilidade incerta” (p.120) e dependente da aceitação do leitor ao que é exposto como denúncia, para, a partir da sua consciencialização, poder intervir socialmente.

Em Itália, a expressão neorealismo aplicou-se predominantemente à produção cinematográfica.³² Não houve na literatura italiana propriamente um movimento semelhante ao que existiu em Portugal. No entanto, classificaram-se como neorealistas obras de escritores como Elio Vittorini, Vasco Pratolini, Cesare Pavese e alguns mais, designando, assim, uma tendência vinda da década de 30 e que ganhou uma ampla expressão depois do final da guerra. Consistiu, de acordo com José Manuel Vasconcelos:

(...) no tratamento de temas relacionados quer com a vida e os problemas dos pobres e das classes trabalhadoras (operariado e pequena burguesia), principalmente durante o fascismo, quer com as vicissitudes do grande conflito, a resistência civil e a resistência armada, bem como a reconstrução nacional após a libertação, com uma ampla intenção de crítica e denúncia social. (Vasconcelos, 2020, p.14)

Podemos, desta forma, dizer que em Itália foram escritas e publicadas diversas obras, posteriormente designadas como neorealistas, não havendo propriamente um movimento que obedecesse a princípios programáticos, com o esforço interventivo que caracterizou o movimento em Portugal. De notar também que alguns escritores ditos neorealistas, apenas o foram no início das suas vidas literárias, como sucedeu com Italo Calvino, Cesare Pavese e Alberto Moravia³³.

³² A produção cinematográfica iniciou-se logo após a libertação de Roma em 1945 com o filme *Roma Cidade Aberta* de Roberto Rossellini “e prosseguiu com outros filmes por ele realizados, bem como por Vittorio de Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Mario Sarandrei, Alberto Lattuada, Federico Fellini, etc.” (Vasconcelos, 2020, p.13)

³³ “O mesmo aconteceu em Portugal, com escritores que, tendo publicado obras manifestamente neorealistas, mais tarde se afastaram estética e ideologicamente do movimento, como foi o caso de Vergílio Ferreira” (Vasconcelos, 2020, p.14). Na realidade, o esquematismo ideológico neorrealista não deixou de criar alguma resistência mesmo no seu seio e cedo cansou alguns escritores. Desta forma, deu origem a outros movimentos, como é o caso do movimento surrealista em Lisboa de que destacamos Mário Cesariny e do existencialismo, no nosso país, encimado pelo já referido Vergílio Ferreira.

José Manuel de Vasconcelos é de opinião que a “consciência de classe teve em Itália, durante o fascismo e a guerra, uma importância decisiva” (Vasconcelos, 2020, p.20), de que a literatura neorrealista deu conta em romances como *A Guitarra Quebrada*, de Pavese, publicado em 1947. O tema da resistência armada ao nazi-fascismo que Calvino já havia versado, ressurgiu através do romance *Inês Vai Morrer*, de Renata Viganò, publicado em 1949³⁴.

Os principais assuntos dos romances referidos e outros desse período não eram muito diferentes dos abordados nas películas neorrealistas. É, ainda, através do mesmo autor que ficamos a saber quais eles são:

Para além da resistência popular, tema central do filme inaugural de Rossellini (...), os outros temas recorrentes na literatura neo-realista em Itália são: aspetos da ditadura italiana, a luta dos *partigiani* as grandes dificuldades da vida de todos os dias, particularmente nas grandes cidades, os racionamentos, o mercado negro, quer durante o fascismo e a guerra, quer no período da reconstrução depois da Libertação, a intensificação da consciência de classe, os dramas e as privações das famílias da pequena-burguesa urbana, a vida nos bairros populares, a emigração, o trabalho árduo nos campos, a miséria e a fome, o isolamento e o atraso das populações, sobretudo nas regiões do sul de Itália.
(Vasconcelos, 2020, pp.20-21)

De acordo com o que fica dito, não nos parece que se possa determinar relações muito estreitas entre as obras do neorrealismo italiano e o movimento neorrealista português, ao contrário do que aconteceu com os reflexos e influências de alguns romances brasileiros e, ainda que de um modo mais distante, de alguns romances do realismo social norte-americano. A maioria das obras neorrealistas italianas foram publicadas a partir de 1945, ano esse em que Alves Redol (falando de uma das figuras mais representativas do neorrealismo português) já havia publicado cinco romances — *Gaibéus* (1939), que teremos oportunidade de analisar, *Marés* (1941), *Avieiros* (1942), *Fanga* (1943), *Anúncio* (1945) —, a peça de teatro *Maria Emília* (1945), o estudo *Glória: uma aldeia do Ribatejo* (1938) e os contos *Nasci com Passaporte de Turista* (1940) e *Espólio* (1943); Soeiro Pereira Gomes, por seu lado, publicara o romance *Esteiros* (1941), que também iremos analisar mais adiante, e o conto *O capataz* (1935); entretanto, também Manuel da Fonseca já havia publicado o romance *Cerromaior* (1943) e o conto *Aldeia Nova* (1942) — e referimos apenas três escritores do panorama literário neorrealista português.

³⁴ Este romance é enraizado na experiência pessoal da autora.

Concluímos, pois, que este movimento professava a necessidade do realismo na arte, particularmente na literatura, e defendia o empenho nas questões sociais, tendo-lhe sido atribuídas denominações diferentes em diferentes países. Tanto Portugal como Itália adotaram a designação neorrealismo. O Brasil preferiu uma caracterização regional: movimento/romance nordestino. Nos Estados Unidos da América, a classificação como naturalismo alargou-se e abrangeu vários autores daquele período³⁵.

3.1.1. O caso do Brasil como fonte de inspiração

A influência do romance nordestino brasileiro da década de 30 em Portugal foi grande, de tal forma que se tornou um “divisor das águas culturais, literárias e sociológicas (...)” nos dois países (Cristóvão, 2013, p.35).

Na década anterior, mais precisamente em 1922, o Brasil assistiu a uma revolução cultural e social patenteada na Semana da Arte Moderna de São Paulo³⁶ que, acima de tudo, transformou a cultura brasileira, até então tradicionalista, patriarcal e profundamente religiosa, “numa cultura dinamicamente cosmopolita, centrífuga, darwinista, freudiana, industrial” (*idem, ibidem*, p.35). Surgiu um Brasil renovado, o que inevitavelmente provocou ondas de choque entre a província — agarrada à terra, às tradições e às crenças — e a cultura urbana — portadora de novidades e do futuro.

A esses anos 20 de São Paulo contrapuseram-se os anos 30 dos estados do nordeste do Ceará à Bahia, das secas, da miséria, da honra sertaneja, dos cangaceiros, dos coronéis. O romance nordestino impôs-se de uma maneira tão poderosa que durante bastante tempo deu o tom à literatura brasileira. Todavia, este género de romance, que se voltava para a realidade rural de acentuadas cores regionais e nacionalistas, não foi uma novidade. Já antes o regionalismo tinha chamado a atenção para o interior do Brasil, especialmente a partir de 1891 com os contos de Valdomiro Silveira³⁷, onde se descreve a realidade caipira. Mas não foi apenas um regionalismo agradável e pitoresco. À medida que os

³⁵ A este propósito, cf. Losa, 2014.

³⁶ Este evento decorreu entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, “com a participação de escritores, músicos, artistas e arquitetos de S. Paulo e do Rio de Janeiro” (Ajzenberg, 2012, p.26).

³⁷ Este escritor nasceu em São Paulo em 1873 e faleceu em Santos no ano de 1941. Os seus primeiros contos surgiram em 1894 e quase toda a sua obra foi publicada em jornais e revistas. Dedicou-se a representar o caboclo/caipira, procurando retratar o seu modo de vida, os seus costumes, predominando “o gosto da fala regional em si mesma: sintaxe, modismo, léxico, fonético, quase tudo acha-se colado à vivência dos homens e das coisas do interior” (Bosi, 2017, [s/p]).

escritores tomavam consciência da realidade no interior brasileiro, para além de uma visão bucólica, apresentavam “um rol de misérias, dramas e desespero sobretudo devido ao ciclo mortal das secas (as de 1877 e 1922 foram especialmente trágicas)” (Cristóvão, 2013, p.36). Nesta época, surgiu uma vasta literatura evocativa de tragédias e errâncias, tendo-se, assim, passado rapidamente de um “romantismo serôdio para um realismo crítico e deste para um realismo socialista” (*idem, ibidem*), como foi o caso do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

Os regionalistas, sem dúvida nenhuma, puseram em evidência a realidade do interior brasileiro, “ora à maneira romântica, ora à maneira naturalista” (Cristóvão, 2013, p.37), mas sempre com a preocupação de agradar aos leitores. E foi sobretudo, de acordo com Fernando Cristóvão (2013) “pelas três vias diferentes e complementares de José Américo Almeida, de Graciliano Ramos, de Jorge Amado, que se processou o romance nordestino” (p.38).

A perspectiva de José Américo Almeida foi claramente apontada na introdução da sua obra *A Bagaceira*, em que foi apontado o caminho que iria ser seguido por muitos no Brasil, de cultivar o regionalismo e de usar uma linguagem do povo, mas sem vulgaridade nem erros. Para este autor, a perspectiva era de disciplinar e construir, ponto de vista este que se tornou uma característica dominante da sua obra e até da sua intensa ação política.

O romance *A Bagaceira* apontou o caminho ao romance nordestino, o que se ficou a dever à revelação da tragédia das secas e das consequências de morte, de fome, de antropofagia, no êxodo dos retirantes, nos crimes e ajuste de contas de cangaceiros, dos conceitos ancestrais sertanejos da honra ofendida que era preciso reparar com derrame de sangue. Este romance conquistou um imenso público, tanto no Nordeste como no resto do Brasil e até em Portugal. Em suma, pode dizer-se que esta obra continha uma visão trágica e nacionalista daquela zona brasileira, perspectiva literária e sociológica esta que iria aprofundar-se e transformar-se.

Explorando este novo filão literário e o lastro da tragédia da seca de 1932, não tardam outras narrativas semelhantes — como os romances *O Quinze* (1930), de Rachel Queiroz, *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego —, ou os ensaios sociológicos e políticos — como *A Dança sobre o Abismo* (1932), de Gilberto Amado. A estes seguiu-se um conjunto de outras obras “que fizeram do ano de 1933 um ano excepcional de produtividade literária, tendo contribuído para que se criasse um ciclo que absorveria as atenções da crítica literária durante mais de uma década” (Cristóvão, 2013, p.40): *Os Corumbas*, de Amando Fontes, alargando a área urbana à problemática rural da seca, da

miséria e da prostituição em *Rua do Siri; Doidinho*, de José Lins do Rego; *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre. Do mesmo ano também são o primeiro romance de Graciliano Ramos *Caetés e Cacao*, de Jorge Amado, este último autor manifestamente inspirado e alinhado com a teoria e prática do realismo socialista.

Se nos detivemos mais demoradamente sobre os escritores neorrealistas brasileiros, foi porque, tal como já referimos, os escritores portugueses, nomeadamente os neorrealistas, foram sobejamente influenciados pelos seus romances. No nosso país, já eram conhecidas edições brasileiras das suas obras, mas só obtiveram grande divulgação depois que, em 1944, a editora Livros do Brasil começou a editar José Lins do Rego e outros autores brasileiros, logo seguida, em 1945, das Publicações Europa-América.

Saciada a curiosidade pelos novos ambientes tropicais, sobretudo nordestinos, o público começou a interessar-se por outros autores, tendo passado a preferir Graciliano Ramos e Jorge Amado. “Mais do que quaisquer outros, estes tiveram influência nos autores portugueses do neorrealismo” (*idem, ibidem*, p.47), porque estavam mais próximos dos seus pressupostos literários e ideológicos, como já testemunhamos, e por isso os apresentamos mais pormenorizadamente.

Graciliano Ramos transformou-se numa referência literária de prestígio, uma vez que “a sua obra ultrapassava em muito um certo desleixo anterior” (*idem, ibidem*, p.47), ao mesmo tempo que, em termos sociais, problematizava mais o que tinha de trágico do que o regionalismo pitoresco. Assim o havia preparado a sua vida³⁸, que o impulsionou para uma escrita de carácter social e político, até porque em 1945 se inscreveu no Partido Comunista. A sua obra revelou-se profundamente humana, com a marca da identidade nordestina, “movimentando-se entre o coletivo marxista que nela não era mais que solidariedade social, e um personalismo humanista de carácter ético” (*idem, ibidem*). A preocupação dominante em Graciliano era a da experiência, tendo mesmo chegado a não reconhecer a José Lins do Rego a capacidade de escrever sobre a situação social do Nordeste, por nunca ter sentido os seus efeitos negativos na vida real. Havia nele um forte escrúpulo ético.

Fazendo um balanço crítico para melhor compreensão da obra de Graciliano Ramos, poderá dizer-se que ele aliou a dinâmica da resistência aos rigores da natureza e os seus efeitos sobre a vida humana à dinâmica da luta contra as desigualdades e injustiças

³⁸ “Foi perfeito da modesta cidade Palmeira dos Índios, diretor da imprensa oficial em Maceió, [foi] também diretor da instrução pública e inspetor federal do ensino, tudo o que impulsionava para uma escrita de carácter social e político” (Cristóvão, 2013, p.47)

dos homens. Os valores cultivados versam o indivíduo e não são coletivistas, como acontece com a obra de Jorge Amado. E não será errado afirmar-se que Jorge Amado foi o escritor mais lido e que mais influenciou os seus contemporâneos portugueses. Para ele o ideal da solidariedade para com o povo trabalhador e oprimido foi protagonizado por uma vida de militância política e ideológica.³⁹ A sua militância era de tal forma ativa que por diversas vezes esteve preso, viu livros da sua autoria serem apreendidos e/ou queimados na praça pública. Em contrapartida, “representou os escritores do seu país no estrangeiro em várias ocasiões relevantes, por exemplo no “Congresso Mundial dos Escritores e Artistas para a Paz” e foi agraciado com o prémio Estaline em 1951 e com o prémio francês da latinidade em 1971” (Cristóvão, 2013, p.56).

Criticado por uns, elogiado por outros, perseguido num cruzamento de maldições e louvores, começou a sua obra literária em 1931 com *O País do Carnaval*, não parando mais até ao fim dos seus dias.

A leitura da sua obra deve considerar sempre o texto literário em ligação com a sua militância social e política, cruzando-se diversas dinâmicas que lhe deram sentido e tendo em atenção as diversas etapas vividas e escritas: a inicial da militância comunista e, mais tarde, a conformidade com as orientações oficiais de 1934 do realismo social.

Ressalve-se que estas balizas ideológicas fizeram eco não só no Brasil e em Jorge Amado, mas também em Portugal, como nos revelou Alexandre Pinheiro Torres:

O Congresso do Partido Comunista, realizado em Moscovo em 1934, teve entre outras consequências no nosso meio, e ao nível da militância partidária, a polarização dos intelectuais marxistas portugueses em torno de algumas revistas literárias que surgiram logo nesse ano e no seguinte.
(Torres, 1977, p.9)

Em todo o processo de escrita de Amado, existiu uma espécie de pano de fundo que condicionou os vários tipos de alienação da sociedade burguesa e capitalista e da consequente luta de classes; é que, de acordo com a filosofia marxista, é preciso construir um novo tipo de humanismo, de base metafísica, que liberte o homem das servidões que o oprimem, para que se reconcilie consigo mesmo e com a natureza. Para que isso aconteça, é fundamental a criação da consciência de classe e a sua dinâmica de luta.

A denúncia das alienações políticas está patente nos romances do ciclo do cacau: *Cacau, Terras do Sem Fim, S. Jorge dos Ilhéus e Gabriela Cravo e Canela*. As lutas

³⁹ Jorge Amado participou nas “lutas da Aliança Nacional Libertadora de Carlos Prestes em 1935, de cujo jornal *A Manhã* era redator” (Cristóvão, 2013, p.56) e, mais tarde, aderiu ao Partido Comunista, “que o fez seu deputado federal na Assembleia Constituinte, de 1945 a 1948, e sua defeção posterior” (*idem, ibidem*).

políticas não serviam os interesses do povo porque as desigualdades económicas e as injustiças sociais continuavam.

Em *Gabriela Cravo e Canela* (1958), estão bem patentes as lutas pelo poder político entre Mundinho Falcão e o Coronel Ramiro Bastos, com todo o seu emaranhado de alianças e compromissos que não ultrapassam a esfera das ambições pessoais e o programa de melhoramentos não passa de jogos políticos alheios ao bem do povo.

Conclui-se, pois, que uma das preocupações mais persistentes do romancista é a proposta de mudança capaz de preparar o povo para a revolução. Perante uma sociedade alienada, em que a distribuição da riqueza era injusta e o trabalhador era explorado, impunha-se criar uma mentalidade revolucionária, porque só ela seria capaz de operar uma mudança, tanto nas consciências como na vida social e política.

Assim sendo, devido a um paralelismo político que se vivia no Brasil e em Portugal, as aspirações políticas, culturais e sociais revelavam-se semelhantes. No campo intelectual, nos anos 30 e 40 do século XX, brasileiros e portugueses aproximaram-se “no tocante a uma arte de intervenção política que propunha abertamente a tensa articulação entre a forma literária e a realidade histórica” (Bergamo, 2013, p.46).

3.2.O movimento em Portugal

A cultura do Estado Novo, impulsionada pela “política de espírito”⁴⁰ de António Ferro e do seu secretariado da propaganda nacional, teria a sua apoteose em 1940 com a “Exposição do Mundo Português”⁴¹, que quis simultaneamente celebrar os oito séculos da fundação do país (1140⁴²) e a restauração da independência (em 1640), tendo sido nas

⁴⁰ As necessidades de princípios orientadores do regime não chegavam para a assimilação dos valores culturais. Debaixo da designação “política de espírito”, torna-se imperioso criar uma imagem nacional que sedimentasse uma nova memória coletiva baseada num patriotismo exacerbado. Não se pretendia invocar todo o passado histórico, mas, sim, alguns períodos seleccionados, tendo-se desprezado as épocas de decadência. Foi, pois, necessário encenar grandes certezas e elogiar os benefícios da sua concretização, impor as ideias preconizadas pelo regime no espírito de todos de uma forma total, não deixando o livre-arbítrio a cada.

⁴¹ Foi uma das grandes iniciativas político-culturais do Estado Novo, quer pelos meios empregues, quer pelo significado ideológico que lhe estava subjacente. A exposição teve lugar na zona lisboeta de Belém e “estava dividida em três grandes áreas: a de história de Portugal, uma área colonial e outra etnográfica. E ainda um pavilhão do Brasil, único país estrangeiro convidado” (Varela, 2007, p.12).

⁴² Neste ano ocorreu a Batalha de Ourique. “Terá sido na sequência desse combate que D. Afonso Henriques foi proclamado rei pelos seus barões” (Martins, 2021, p.28). No entanto, “o reconhecimento explícito, por parte de Roma, do novo estado, só chegaria, contudo, em 1179, quando D. Afonso Henriques já contava 70 anos, através da bula papal de Alexandre III *Manifestis Probatum*” (*ibidem*, p. 29).

palavras de Vítor Viçoso (2011) “uma ilustração do génio da raça lusíada e uma fusão entre as mitificadas raízes rurais e o nosso ecumenismo” (p.26). Esta exposição era a hipérbole e a síntese das imagens míticas da nação e a leitura empolgada da História de Portugal, através das quais a ditadura tentava basear a sua legitimidade e o seu líder carismático, Oliveira Salazar, que a conduzia com mão serena.

Ora, à história oficiosa do Estado Novo oporão os neorrealistas as histórias de um povo oprimido e vítima de uma injusta organização sociopolítica.

De acordo com o estudioso João Pedro de Andrade, o neorrealismo pode designar-se como o:

(...) movimento literário surgido em Portugal por alturas do início da última guerra mundial. Antecedido por um período polémico assaz caótico, criou-se tal movimento sob a influência de tendências literárias que lá fora, na Europa e nas Américas, mostravam não desconhecer os mais instantes apelos do homem comum.
(Andrade, 1997, vol.3, p.725)

O termo neorrealismo não foi usado desde sempre nos artigos doutrinários que precederam o aparecimento das obras de ficção que haviam de concretizar a nova tendência. Não nos parece errado dizer, como o próprio João Pedro de Andrade (2002), “que ele foi em parte inventado, sugerido pela própria natureza dessa tendência” (p.23). Se outrora tinha existido uma escola realista como reação ao exacerbado romantismo, outra havia de surgir capaz de se opor “àquela espécie de romantismo em que ia degenerando a análise psicológica levada ao excesso [...]” (*idem, ibidem*, p.23).

Todavia, se uma nova escola tinha de emergir, então que tivesse a capacidade de ir além do velho realismo, que não fosse uma cópia do realismo fotográfico tão cheio de pormenores e que por isso mesmo poderia ser uma traição ao real. Era necessário um realismo novo, com uma forte preocupação social: um neorrealismo. Abria-se, deste modo, espaço para o surgimento “dum novo tipo de escritor e a criação duma nova consciência de homem” (Sacramento, 1985, p.32).

Esta nova visão da realidade não poderia, porém, ser desinteressada. A nova escola tinha de ser implantada no seio da realidade portuguesa e aí observar as contradições internas em que a sociedade evoluía. O desenvolvimento histórico ia-se produzindo na base de fatores económicos com uma perspicácia havia muito tempo não sentida. Era para esses fatores queurgia voltar atenções, “não já com a impassibilidade dos primeiros realistas, que no seu ódio ao burguês eram no fundo uns bons burgueses” (Andrade, 2002, p.24), mas, sim, com a intenção deliberada de usar a literatura como uma

força para agir no conjunto das forças que transformariam a sociedade. Este seria o método fundamental da literatura e da crítica, uma literatura combativa.

O crítico Vítor Viçoso (2011) acredita que “a leitura algo redutora dos próprios textos marxistas” (p.28) pode ter sido responsável pelas contradições e fragilidades que condicionaram a emergência teórica do movimento, a prolífera teorização estética, associada ao neorrealismo criou expectativas quanto ao aparecimento de uma ficção de cariz idêntico. Nesse sentido, podemos considerar o romance *Gaibéus*, de Alves Redol, publicado em 1939, a poesia da coleção do *Novo Cancioneiro*, editado entre 1941 e 1944, e a coleção *Novos Prosadores*⁴³, editada entre 1943 e 1948, como os momentos fundadores da estética neorrealista.

Até então a revista *Presença*⁴⁴ era a única que fornecia um corpo de doutrinação literária organizado. Mas essa ação tendia a imobilizar-se num intelectualismo sem sentido. Se nos seus anos iniciais (1927/28) a revista incidia sobre as lacunas da cultura literária portuguesa, anos mais tarde, cultivou valores estéticos que, ainda que se estruturassem sobre valores humanos, se revelavam inoperantes perante os novos conceitos que surgiam. Foi, pois, contra a *Presença* que os jovens críticos apontaram as suas baterias.

Os primeiros ataques partiram simultaneamente do semanário lisboeta *O Diabo* e da revista portuense *Sol Nascente*. A posição dos novos pensadores tinha de ser de afirmação e de luta. Por um lado, afirmação dos novos princípios, ou seja, o papel ativo que a literatura tinha de ter e as suas relações diretas com o momento social e económico; por outro, tinha de demonstrar a sua utilidade e luta contra os princípios caducos que se revelavam numa literatura confinada em si mesmo que se tornava inútil.

Para a revista *Presença*, “desde que uma obra manifestasse preocupações de carácter social, ou ela fosse encarada ou criticada do ponto de vista sociológico, já não pertencia ao domínio da Literatura mas ao da Sociologia” (Torres, 1983, p.44). Já os

⁴³ No *Novo Cancioneiro*, foram publicados livros de Fernando Namora, Mário Dionísio, João José Cochofel, Joaquim Namorado, Álvaro Feijó, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, entre outros. Na coleção *Novos Prosadores*, seriam publicados romances de Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Vergílio Ferreira e livros de contos de Mário Braga e Mário Dionísio. Estas coleções foram editadas em Coimbra, onde uma geração universitária seria ficcionada no romance *Fogo na Noite Escura* de Fernando Namora, editado em 1943. Cf. Viçoso, 2011, p.28.

⁴⁴ A revista *Presença* “fundada por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, editada em Coimbra entre 1927 e 1940, marcou, durante este período, a atmosfera literária nacional” (Nunes, 2017, p.67). A sua história ficou desde cedo marcada por uma cisão entre colaboradores e pela polémica aberta com publicações defensoras de concepções estético-literárias opostas.

neorrealistas não entendiam a questão dessa forma, pois, para eles, a arte pura e arte social não se travava entre sociólogos e artistas, mas, sim, entre artistas.

Os presencistas rejeitavam as novas temáticas, apoiados no psicologismo da época, privilegiando a personagem individual, recusando a personagem coletiva. José Régio e João Gaspar Simões, do alto das suas tribunas de crítica literária, cedo negaram aos textos de autores neorrealistas a intrínseca qualidade literária.

Em jeito de remate desta polémica, concluímos com Carlos Reis que à defesa feita pelo grupo presencista do individualismo sobre o coletivo, do psicológico sobre o social, contrapunham os neorrealistas uma voz coral e solidária, numa “intensa (quase obsessiva) afirmação dos vectores axiológicos, culturais e histórico-sociais” (Reis, 1983, p.638), rejeitando temáticas intimistas.

Deve, no entanto, salientar-se, que entre neorrealistas e presencistas existiam algumas afinidades, “sobretudo ao nível do recurso significado que a palavra literária possuía em épocas pré-modernas” (Batista, 2016^a, p.310).

O que os neorrealistas procuraram foi acolher dialeticamente – integrando e superando – a herança cultural. Tendo em vista essa superação, contestaram sobre todos os aspetos de que discordavam dos movimentos com os quais tinham algumas afinidades. Por isso mesmo, de acordo com as palavras do mesmo autor “as suas atenções viraram-se sobretudo para o realismo do séc. XIX e para esta literatura do segundo modernismo” (*idem, ibidem*).

Um elemento importante no núcleo neorrealista coimbrão foi a revista *Vértice*, reativada em 1945. Este grupo, tal como o de Vila Franca de Xira e de Lisboa⁴⁵, esteve na origem da elaboração de uma cultura de contra-poder, com os condicionalismos inerentes, a um contexto histórico-cultural por uma ditadura “que reprimia zelosamente todos os actos culturais que contrariassem o rumo único da cultura estadonovista impulsionada por António Ferro” (Viçoso, 2011, p.28).

A atividade teórica que sempre esteve associada ao movimento neorrealista teve toda a pertinência, se pensarmos nas circunstâncias que condicionaram a sua produção. Em primeiro lugar, tenhamos em consideração que o neorrealismo se afirmou no espaço cultural português como duplamente contestatário: por um lado, como já foi exposto,

⁴⁵ Do grupo neorrealista coimbrão faziam parte nomes como Joaquim Namorado, Carlos Oliveira, Fernando Namora, João José Cochefel, Mário Braga, entre outros. Do grupo de Vila Franca de Xira emergiram figuras como Alves Redol e Soeiro Pereira Gomes. Do grupo de Lisboa claramente destaca-se o nome de Mário Dionísio. Cf. Viçoso, 2011.

dirigindo-se à criação literária presencialista que veio pôr em causa; por outro lado, no que dizia respeito ao panorama político e socioeconómico da vida portuguesa da época “carecida (...) de um trabalho de desmistificação radical” (Reis, 1981, p.31). Em segundo lugar, ressalve-se que o período da mais fecunda produção neorrealista correspondeu “justamente à fase mais intensa de criação literária do movimento em questão” (*idem, ibidem*, p.31).

De acordo com Carlos Reis, o neorrealismo constitui “um período literário de intensa actividade teórica, certamente das mais produtivas da nossa história literária” (*op. cit.* p.32), para além de que, acrescenta Mário Sacramento (1985), “era a única expressão possível de ideários cuja realização pressupunha uma transformação social e política (...)” (p.21). A essa atividade dedicaram-se não só os críticos que acompanharam de perto a dita produção ficcional (João Pedro de Andrade, Alexandre Pinheiro Torres, António Pedro Pita, Manuel Campos Lima, e mais recentemente, Carlos Reis e Vítor Viçoso, entre outros), mas também os próprios escritores ligados ao movimento como Mário Dionísio, António Ramos de Almeida ou Joaquim Namorado.

Corria, portanto, a década de 40, cuja conjuntura político-cultural acreditava na capacidade da intervenção da arte no processo contraditório da transformação do mundo. Era o tempo em que as revoltas populares que existiram durante a 2ª Guerra Mundial e no imediato pós-guerra, criando-se nesta última fase a expectativa otimista da queda, após a derrota do fascismo italiano e do nazismo, da ditadura corporativa.

Durante este período, a geração neorrealista coexistiu, no entanto, com uma diversidade formal desde o seu início, embora os compromissos fossem consensualmente aceites por todos aqueles que se empenharam para que nascesse uma arte que contribuísse para uma democratização cultural, alicerçada numa “mitologia da libertação e da perdição, algo ingénuo ou datado, de um mundo novo sem opressores nem oprimidos” (Viçoso, 2011, p.29). Essa escrita de compromisso sociopolítico estava bem presente nas poesias do já referido *Novo Cancioneiro*, através de temas como a denúncia da desigualdade e da opressão política, o drama da emigração camponesa, a relevância heroica do proletariado redentor, a libertação da mulher e os primeiros apelos a uma luta anticolonial, entre outros.

Todavia, mais do que a poesia, foi a narrativa alicerçada na personagem e no espaço que melhor fez o inventário do país e a leitura da dinâmica histórico-social dos seus grupos humanos. A apreensão da paisagem (sobretudo alentejana e ribatejana) foi

feita por um olhar que procurava encontrar nela “os ciclos naturais, os sinais do trabalho humano e, em última instância, o devir histórico” (Carmo, 2012, p.57).

Para os neorrealistas, um dos aspetos mais importantes do estatuto da personagem “é o que diz respeito à sua eventual dimensão psicológica” (Reis, 1983, p.150), uma vez que existia uma necessidade de travar o que “na sua óptica de empenhamento, eram os excessos presencistas” (*idem, ibidem*, p.150). Contudo, ainda de acordo com a mesma fonte, a psicologia da personagem não era um tema que se devesse abolir radicalmente, pelo que o movimento neorrealista “adoptou uma atitude programática que podemos considerar híbrida” (*idem, ibidem*, pp.152-153). É errado pensar-se que o neorrealismo se pautou por um anti-psicologismo sistemático, pelo contrário, atribuiu à elaboração e análise psicológica das personagens a importância adequada às finalidades estéticas e sociais pelas quais se debatia.

Entre os críticos e estudiosos que mais se debruçaram sobre este movimento, tornou-se consensual mencionar a existência de duas fases no neorrealismo literário português. A partir da década de 50 (ou mais exatamente em 1950), surgiu uma nova fase “em que novos valores se revelaram, alheios ao furor polémico ou ao propósito doutrinário dos últimos anos da década de 30 (...)” (Torres, 1983, p.7). No entanto, acrescenta a mesma fonte na obra já citada, que a natural evolução do neorrealismo “não se fez à custa de quaisquer novos pressupostos ideológicos (...) nem se fez sequer à custa de uma estética totalmente nova, nem até de menor intenção polémica ou doutrinária” (*ibidem*, p.8). A ter existido uma primeira fase, “ela só pode ser definida em função de uma certa ênfase dada ao assunto, à urgência e à brutalidade de o transmitir na sua nudez” (*ibidem*, p.9).

Uma vez que se afigura impossível um estudo completo de todos os escritores neorrealistas portugueses, escolhemos analisar mais criteriosamente um romance de Alves Redol, outro de Soeiro Pereira Gomes e outro, ainda, de Fernando Namora, os quais constituem, assim, o *corpus* literário que seleccionámos, conforme já indicado e sobre os quais nos deteremos no próximo capítulo.

Começamos por uma das figuras de maior destaque que foi, sem dúvida, Alves Redol. Pode dizer-se que é “impossível falar do escritor sem falar do movimento e falar do movimento sem falar do escritor” (Namorado, *apud* Magalhães, 2008, pp.74-75).

António Alves Redol nasceu em 1911 no seio de uma família da burguesia comercial em Vila Franca de Xira. Colaborou “nos semanários locais *Vida Ribatejana* e *Mensageiro*

Ribatejano, a partir de, respetivamente, a partir de 1927 e 1932” (Magalhães, 2008, p.75). Depois do seu regresso de África (onde viveu entre 1928 e 1931) aderiu ao PCP, sendo que em 1936 tinha já ligações ao Partido. Começou a escrever mais seriamente para jornais e revistas como *Notícias Ilustrado*, *O Diabo* e *Sol Nascente*. Dedicou-se também à etnografia do Ribatejo, calcorreando-o de lés a lés, escrevendo textos para diferentes publicações e recolhendo, durante anos, a poesia popular ribatejana.

A propósito de algumas leituras da sua preferência, recorde-se que tinha paixões diversificadas; assim, a par dos textos literários, lia outros de cariz marxista, assim como textos de Freud, por exemplo.

Espírito curioso e ativo, para além da vida profissional como empregado de escritório, começou por tomar parte muito ativa na vida social do concelho de Vila Franca de Xira. Dinamizou e mobilizou muita gente das classes trabalhadoras, tarefa esta que foi conseguida através do Grémio Artístico Vilafranquense. Organizar e proferir conferências e palestras, sempre atento e identificado com o povo, foi uma das atividades a que se dedicou com afinco, a par de lecionar aulas noturnas de alfabetização.

De entre as leituras teóricas de âmbito marxista, destacamos a de *A arte e a vida social*, de Plekhanov, o ponto de partida na conferência intitulada «Arte» que proferiu a 17 de junho de 1936 no, já referido, Grémio Artístico Vilafranquense. Tendo condenado a arte que não estivesse empenhada em representar os problemas do homem social, aquela conferência constituiu “um ponto de referência, de suma importância, para a história do neo-realismo socialista em Portugal” (Silva, *apud* Magalhães, 2008, p.76), para além de ter dado o mote para o início da polémica com os presencistas. A polémica havia de persistir nesse ano e nos seguintes.

Alves Redol iniciou a sua produção literária em 1938 com *Glória: Uma aldeia Ribatejana*, uma monografia de uma aldeia ribatejana, como o próprio título indica, onde estavam já patentes as suas aptidões de ficcionista. Conhecer e conviver com o outro social seria uma condição *sine qua non* de um registo realista verosímil no plano da ficção. Acerca desse assunto, Vítor Viçoso fez uma aproximação entre o realismo do século XIX e o neorealismo, dizendo que:

(...) do mesmo modo que Eça precisava de ver e escutar *in loco* a realidade social portuguesa a fim de escrever obras realistas (...), também Redol para escrever sobre os estratos populares tinha previamente necessidade de *in loco* auscultar a voz dessas comunidades e ver (conhecer) a sua situação económico-social e os seus rituais, e, para além disso, tanto quanto possível identificar-se com as vivências do grupo.
(Viçoso, 2011, p.35)

Em 1939, surgia o romance *Gaibéus*, numa edição de autor que marcou a estreia de Redol no género ficcional. Aqui se narrava a luta e o sofrimento dos trabalhadores sazonais que, vindos das Beiras e do Alto Ribatejo, migravam para a região das lezírias para a colheita do arroz. Com este romance⁴⁶, tem início o ciclo de ficção temática ribatejana de camponeses e pescadores da borda d'água: que conta também com *Marés* (1941), *Avieiros* (1942) e *Fanga* (1943).⁴⁷

Sendo continuamente vigiado pela PIDE, nomeadamente no regresso das suas deslocações ao estrangeiro, onde participava em congressos, por ser um escritor de grande impacto popular e muito admirado pelos trabalhadores fabris e camponeses, Alves Redol foi premiado pelo romance *Horizonte Cerrado* (1949)⁴⁸. Para a levar o cabo, Alves Redol fixou-se por uma temporada na região duriense, observando e convivendo quotidianamente com os protagonistas daquela realidade. Para o escritor, era uma nova perspetiva da realidade, procurando as raízes do mesmo fenómeno social português: a identidade do trabalhador com as suas carências.⁴⁹

Em 1961, publicou aquele que foi considerado pela crítica o seu melhor romance: *Barranco de Cegos*. Por esta altura, iniciou também a sua atividade na área da publicidade. Já na segunda metade da década de 60 apenas escreveu um romance; e, não menos importante, introduziu alterações formais nas obras reeditadas, elaborou significativos prefácios e escreveu duas peças de teatro: *O destino morreu de repente* (1967) e *Fronteira fechada* (edição póstuma de 1972).

Faleceu antes de completar 58 anos em 1969. Dele podemos dizer que, desde que iniciou a sua vida literária, foram raros os anos em que não publicou alguma obra ou texto, fossem romances, contos, peças de teatro, histórias infantis ou estudos monográficos, de que apenas destacámos alguns títulos.

Não menos importante foi igualmente a figura de Joaquim Soeiro Pereira Gomes, nascido em Baião em 1909. Filho de agricultores, decidiu estudar em Coimbra, onde tirou

⁴⁶ Este romance será analisado adiante em 4.1

⁴⁷ *Maria Emília* (1945) foi a sua primeira obra escrita para teatro, sendo *Forja*, publicada em 1948, a segunda.

⁴⁸ Esta obra pertence a uma obra sobre os vinhateiros do Douro. As restantes obras desta série são: *Porto Manso* (1946); *Os Homens e as Sombras* (1951) e *Vindima de Sangue* (1953).

⁴⁹ Também escreveu para a infância e para a juventude. No seu romance *Constantino, guardador de vacas e de sonhos* (1962), o protagonista Constantino foi um pequeno amigo que ele viu crescer no Freixal, localidade onde passou longos períodos de repouso saudável e escreveu algumas das suas obras.

o curso de Regente Agrícola, findo o qual viajou para Angola onde trabalhou por mais de um ano. Quando regressou a Portugal, “após o casamento, fixou-se na vila de Alhandra (Magalhães, 2008, p.78), onde se empregou como administrativo na fábrica de cimentos local e aí começou a desenvolver um trabalho de dinamização cultural entre o operariado.

Mas foi como escritor que se tornou conhecido. Aos 30 anos, começou a publicar textos no jornal *O Diabo*. O seu primeiro e único romance publicado em vida, *Esteiros* (dado à estampa em 1941), considerado a sua obra-prima, foi, na sua primeira edição, ilustrado por Álvaro Cunhal, figura cimeira do PCP, partido no qual Soeiro Pereira Gomes também era militante. Trata-se de uma obra de inequívoca denúncia da injustiça e da miséria social, que conta a história de um grupo de crianças que abandonou a escola cedo para trabalhar nos telhais.⁵⁰

Em 1935, terá conhecido Alves Redol e uma vez que comungavam as mesmas ideias entre ambos terá nascido uma profundada amizade.⁵¹ Devido à sua condição de militante comunista⁵², passou à clandestinidade em 1944, em consequência da denúncia do seu envolvimento na liderança das greves ocorridas na sua região. Esse foi, presumivelmente, o ano da escrita do romance *Engrenagem*, publicado postumamente em 1951. A maioria dos contos e crónicas incluídos noutra volume de publicação póstuma (*Refúgio Perdido*, 1951) saíra entre 1939 e 1943, em periódicos como *O Diabo*, no *República*, na publicação regional *O Castanheirense* e na coletânea *Contos e Poemas* (1942) “organizada por Carlos Alberto Lança e Francisco José Tenreiro, autores situados na franja exterior do Partido Comunista” (Magalhães, 2008, p.78).

Sabe-se atualmente que foi vítima de cancro pulmonar⁵³, agravado pelas dificuldades experimentadas na vida clandestina, tendo falecido com apenas 40 anos.

É sabido que as fronteiras que demarcam os movimentos literários não são estanques e, assim, devido à natural evolução do neorealismo é possível identificar uma segunda fase, situada entre as décadas de 50 e 60, que se caracteriza enquanto realismo dialético, contraditório e crítico e uma ideologia intervencionista mais moderada, que presta maior atenção aos aspetos literários. Verifica-se um alargamento dos espaços retratados, que deixam de estar circunscritos ao mundo rural para cederam lugar à

⁵⁰ Este romance será devidamente analisado adiante em 4.2.

⁵¹ A amizade entre os dois escritores levou a que Soeiro Pereira Gomes fosse padrinho de batismo do filho de Alves Redol.

⁵² Soeiro Pereira Gomes viria a ser membro do Comité Central do PCP a partir de 1946.

⁵³ Nos primeiros anos após a sua morte, inventariou-se que tinha falecido de tuberculose.

paisagem urbana. Simultaneamente ocorre o redimensionamento da personagem, acreditamos mesmo que já marcada por um certo clima existencial.

Cabe ainda referir que alguns escritores conheceram ambas as fases e acompanharam a evolução e maturação do neorrealismo, como é o caso de Fernando Namora, outro vulto de destaque no panorama do neorrealismo literário português, em cuja produção literária podemos identificar os dois momentos mencionados, a saber, *Retalhos da Vida de um Médico* (1949), que se inscreve na primeira fase, e *Um Homem Disfarçado* (1957)⁵⁴, incluído na outra.

Nascido em 1919 no concelho de Condeixa-a-Nova⁵⁵, alternou os estudos entre as cidades de Lisboa e Coimbra. Foi nesta última que se licenciou em medicina no ano de 1942. Como era um amante das letras, a sua atividade literária desenvolveu-se ao longo de mais de cinco décadas, “consubstanciada numa extensa obra que vai desde a poesia à prosa de ficção e ao ensaísmo [...]” (Nunes, 2017, p.57).

De acordo com a maioria dos estudiosos da obra namoriana, é possível encontrar na sua vasta produção literária quatro ciclos essenciais: o ciclo estudantil, constituído pelas obras que retratam as vivências do tempo de liceu e da faculdade (1937-1943); o ciclo rural, que engloba as obras escritas na província (Beira Baixa e Alentejo), fruto da sua estadia como médico nessas regiões (1943-1950); o ciclo urbano, que diz respeito às obras produzidas na cidade de Lisboa, onde Namora se instalou definitivamente como médico, no Instituto Português de Oncologia (1950-1989); e um quarto, designado por «*Cadernos de um Escritor*», que inclui as reflexões sobre as várias viagens que fez ao estrangeiro, mas também acerca de Portugal. Armindo Nunes (*op. cit.*, p.58) é de opinião que “através destas reflexões pessoais, Namora evidencia uma preocupação de manter com o leitor um diálogo franco (...)” (*ibidem*). É através delas que nos apercebemos que os três primeiros ciclos da produção literária estão associados à respetiva vivência profissional, o que não acontece no último ciclo que corresponde a cerca de vinte anos, e se caracteriza introspeção e reflexão intensas, coincidindo com a abdicação da prática clínica. *Relevos*, a obra com a qual se estreou, é um livro de poesia publicado em 1938, ligado ainda às tendências e às práticas presencistas.

⁵⁴ Esta obra resultou das vivências do autor como clínico na capital, para onde se mudara no início dos anos 50. Nela “deparamo-nos com uma visão antropológica em profundidade” (Batista, 2016, p.283).

⁵⁵ Faleceu em 1989, em Lisboa, antes de completar 70 anos.

Três anos mais tarde, *Terra*, outro volume de poesia, dava início à publicação do *Novo Cancioneiro*, coletânea que como já tivemos oportunidade de referir marcou o início da afirmação do neorrealismo entre nós. É com esta obra que Namora começou a abordar a temática rural, que foi retomada (após a interrupção de *Fogo na Noite Escura*⁵⁶) em *Casa da Malta* (1945), e persistiu nos anos seguintes com *Minas de San Francisco* (1946), *Retalhos da Vida de Um Médico* (1949) e *O Trigo e o Joio* (1954). A opção pelo meio rural derivou da necessidade sentida pelo escritor de “se empenhar com uma ampla realidade do seu país coetâneo e de ir ao encontro do povo” (Batista, 2016b, p.42). Para além disso, associa-se a forte presença da ruralidade ao facto de na segunda metade dos anos 40 e no início dos anos 50 a sua vivência enquanto médico ter ocorrido no interior rural do país. Contudo, não nos parece correto afirmar que a temática da ruralidade apenas surgiu quando o escritor foi viver para o campo e aí permaneceu, pois quando em 1941 publicou *Terra* ainda se encontrava a estudar em Coimbra; e quando publicou *O Trigo e o Joio*, em 1954, já tinha rumado a Lisboa para aí desempenhar funções profissionais.

Ainda em 1938 publicou o romance *As Sete Partidas do Mundo*, que marcava já a viragem; isto é, abandonava já a ideologia da *Presença* e marcava a sua orientação em direção ao neorrealismo.

Pela notoriedade que ao longo do tempo adquiriu, julgamos ser razoável destacar a sua obra *Retalhos da Vida de Um Médico*⁵⁷, um conjunto de narrativas que, como já tivemos oportunidade de referir, teve duas séries — a primeira publicada em 1949 e a segunda, em 1963. Já no final da década de 40 a sua obra era multiforme (da poesia ao romance, passando pela novela e por diversas narrativas) e reconhecida; contudo, “com estas narrativas o autor consagra-se um dos vultos mais visíveis da geração de 40 e do movimento literário que esta impulsiona” (Batista, 2016, p.195). A primeira série foi escrita em Pavia (vila do distrito de Évora) para onde foi exercer medicina, depois de o ter feito em Monsanto. Não deixando de ser uma obra de cariz histórico-sociológica, é também uma biografia e uma crónica social.⁵⁸

Se é verdade que esta obra apresenta características importantes referidas em textos teóricos neorrealistas, não é menos verdade que supera essa teorização, pois

⁵⁶ Este romance caracteriza a geração universitária do seu autor e reflete sobre o papel que lhe é imposto pelo momento histórico.

⁵⁷ A obra foi adaptada para cinema, com título homónimo, sob a realização de Jorge Brum do Canto, em 1962. Teve também uma série televisiva, em 1980, sob a direção de Artur Ramos e Jaime Silva.

⁵⁸ A propósito desta obra de Fernando Namora, cf. Batista, 2016.

“Fernando Namora já então não era um escritor de alinhamentos rígidos nem de etiquetas opressoras” (Batista, 2016b, p.218).

A segunda série foi publicada catorze anos depois da primeira, quando o autor já residia e trabalhava na capital. Nela misturam-se narrativas de ambiente rural e citadino, sendo, no fundo, recriadas as vivências rurais e urbanas do médico.

Na primeira série, predomina a descrição das injustiças sociais e as dificuldades de sobrevivência da gente do povo, inserindo-se na primeira fase do neorrealismo; a segunda série dedica mais atenção aos aspetos psicológicos tanto das gentes da cidade, como da aldeia, pelo que se considera inserida na segunda fase.

A sua obra evoluiu, de uma forma geral, no sentido de um amadurecimento dos preceitos estéticos deste movimento, levando-o a enveredar por um caminho mais pessoal. Não descurando os problemas sociais, os seus textos foram sendo progressivamente marcados por aspetos do domínio do picaresco⁵⁹, por observações naturalistas e até por algumas ressonâncias do existencialismo.

Fernando Namora foi um escritor dotado de uma profunda capacidade de análise psicológica, a que se aliou uma linguagem deveras poética.

As obras literárias que no próximo capítulo vamos abordar mostram bem as condições de vida da sociedade portuguesa, no final da década de 30, no início da década seguinte e ainda na década de 50.

Conclusão provisória

O neorrealismo cumpriu o papel de denúncia do sofrimento do povo português. Mostrou o papel que podem ter a literatura em particular e a arte em geral na luta social e política. Não foi propriedade de ninguém, nem mesmo exclusivo de Portugal. Foi o contributo da cultura para apoiar o povo. Mais do que uma corrente artística, do que uma resposta a este ou àquele movimento artístico, mais do que a expressão de uma força política, foi a expressão de solidariedade, de uma tomada de posição perante o sofrimento agravado do povo português.

O grupo de escritores neorrealistas traçou uma constante ligação entre a literatura e os fenómenos históricos, o que explica o seu carácter coletivo e a proposta de uma relação

⁵⁹ Este aspeto está presente na obra *O Trigo e o Joio* que será estudado em 4.3.

de solidariedade daquele tempo de intensas desigualdades sociais e regionais e de uma violenta repressão política, social, ideológica e cultural.

Foi, acima de tudo, uma literatura de resistência ao salazarismo, ainda que tenha tido como guia teórico a visão marxista da história e do futuro, concebida como luta de classes. Esta é, de facto, a lição que preside à elaboração das grandes obras ficcionais de Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio, Manuel Tiago, entre tantos e tantos outros neorrealistas. Cada um deles, consoante o seu grau de conhecimento, a sua cultura humanista e literária e, naturalmente, a sua sensibilidade e a sua idiosincrasia própria, produziu contos, romances e narrativas muito diversas na apreensão do real, na maneira de veicular a mensagem, no nível de literariedade e nas ressonâncias pessoais, mas com um denominador comum: a denúncia do regime e das suas desigualdades iníquas e uma certa esperança em, através da escrita, contribuir para transformar o país, fazendo-se ouvir.

CAPÍTULO 4: UM MUNDO DE PERSONAGENS COMPROMETIDAS

Introdução

Como já foi referido, o *corpus* deste trabalho científico é composto por três romances neorrealistas: *Gaibéus*, de Alves Redol, o primeiro romance português deste género literário, publicado em 1939; *Esteiros*, da autoria Soeiro Pereira Gomes, dado à estampa em 1941; *O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora, editado em 1954.

A partir do estudo de cada um destes romances, conhecendo desde logo as características inerentes ao género a que pertencem, sabemos que vamos acompanhar um conjunto de personagens que tipificam a sociedade portuguesa e que, acima de tudo, servem o propósito dos autores em querer mostrar a forma miserável e, simultaneamente, alienada em que o povo vive.

Estamos cientes de que as personagens se encontram comprometidas com uma realidade que as oprime, inseridas num mundo ficcional com os seus atributos e ações. É precisamente neste mundo que manifestam as suas crenças, ideologias e atitudes ético-morais.

A lógica do mundo ficcional, nas palavras de Carlos Reis (2018), “não tem de coincidir com a de o mundo real, nem, por outro lado, distanciar-se dele (...)” (p.275). Ora, nas narrativas visadas, as personagens não se afastam do mundo real, já que nem têm essa capacidade. Estão inseridas nele e nele se movem como marionetes, estão ao serviço do capitalismo.

Por ter sido o romance inaugural do neorrealismo português e o seu autor ser, de acordo com Alexandre Pinheiro Torres (1979), “o maior romancista das massas trabalhadoras que até hoje houve em Portugal” (p.18), convocamos para este estudo *Gaibéus*.

Quando a *Esteiros*: publicado menos de dois anos depois, foi o romance que, seguindo os mesmos preceitos ideológicos, se lhe sucedeu. Também ele é precioso para este estudo, na medida em que alerta para a exploração do trabalho infantil e põe em confronto a minoria capitalista e exploradora com a classe maioritária dos oprimidos e desgraçados.

A escolha do terceiro romance não foi tão fácil, já que pretendíamos um romance igualmente neorrealista, mas que o tempo da escrita e da história se distanciasse dos dois primeiros. Decidimo-nos por *O Trigo e o Joio*, escrito década e meia depois do romance pioneiro.

4.1. *Gaibéus*

Gaibéus foi, em primeiro lugar, resultado de uma experiência concreta de Alves Redol que juntou um verdadeiro trabalho de campo a uma perspectiva de criação ficcional, pois durante umas férias passadas na Azambuja tomou contacto com uma realidade rural que havia de servir de base ao seu romance⁶⁰.

O autor pretendeu que esta obra fosse polémica, motivo pelo qual pôde reivindicar para ela o direito de inaugurar um movimento literário. Porque se trata de uma obra polémica? Alexandre Pinheiro Torres explicita que é uma obra “a favor de uma *arte comprometida*, sob o novo pendão do Neo-Realismo, contra a arte-pela-arte, propugnada pela geração da *Presença* (...)” (Torres, 1979, p.19).

A intencionalidade polémica de *Gaibéus* estava, desde logo, patenteada na própria epigrafe: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de mais, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderam” (p.53)⁶¹.

De facto, *Gaibéus* é, antes de mais, aquilo que o autor quis fosse, um documentário humano, uma vez que nasceu da sua pesquisa pessoal, construindo o texto o mais aproximado possível da realidade. Assim, Redol, para além de ter mostrado ser um homem da literatura, foi também sociólogo, antropólogo e historiador.

No entanto, o texto apresentado é mais do que um documentário humano; é essencialmente um texto literário, já que nos deparamos com um texto ficcional narrativo, que obedece às características específicas da narrativa⁶².

Deste modo, defendemos que *Gaibéus* é, simultaneamente, um texto de criação ficcional narrativo e um documento histórico, que demarca firmemente o objetivo do seu autor de analisar a realidade, alertando para os problemas concretos dessa realidade. E, na medida em que se trata de um texto literário, é uma obra de arte; contudo, não pretende ficar na literatura como tal, mas, sim, como um documentário humano, ou seja, como um

⁶⁰ A prática da escuta e registo visual tornar-se-iam as condições prévias para a sua futura produção ficcional, “pressupondo também o envolvimento subjectivo do escritor-etnógrafo com os dramas e sonhos da comunidade rural” (Viçoso, 2014, p.222).

⁶¹ Cf. Redol, A. (1979). *Gaibéus* (edição comemorativa). Mem Martins: Edições Europa-América. Para todas as referências ao texto da obra, será utilizada a edição referida.

⁶² Cf. Capítulo 1 deste trabalho.

testemunho da realidade, fixado na Ribatejo, demonstrando através desta província portuguesa o caráter regionalista de que o neorrealismo está imbuído.

Continuando ainda a analisar a epígrafe, detetamos que a mesma reflete as preocupações do autor, pois o texto deve ser, acima de tudo, uma interpretação do leitor, uma vez que a ele cabe a decisão de catalogar o romance.

A epígrafe representa uma referência extratextual, à qual *Gaibéus* ficará verdadeiramente ancorado. Numa primeira leitura mais desatenta, poderíamos ser levados a pensar que o romance que se lhe segue é classificado de forma paradoxal. Por um lado, é um romance; por outro, é um documento humano. Todavia, estas duas classificações não são contraditórias, o que ficamos a saber principalmente quando analisamos as palavras subsequentes que traduzem uma das preocupações fundamentais do texto, a receção do próprio texto, tendo como objetivo principal a consciencialização do destinatário.

Outra aparente contradição diz respeito ao estatuto do autor. Este afirma-se como um historiador e, nesse sentido, parece afastar-se dos seus destinatários. Contudo, esse distanciamento revela a vontade desta entidade em apresentar as suas palavras de uma forma objetiva e imparcial. Este afastamento revela-se, afinal, um compromisso profundamente ideológico.

Desta forma, o autor pretende estabelecer uma dupla postulação literária e histórica. Esta aparente dicotomia estrutura o conteúdo temático ideológico da obra, refletindo-se no próprio texto, como veremos.

Parece evidente que o autor pretende desvanecer a essência literária em prol da essência ideológica, atitude esta que reflete a principal preocupação da primeira fase do neorrealismo português.

Para que possamos entender com mais precisão o estatuto cultural de *Gaibéus*, devemos atentar no prefácio da 6ª edição, escrito pelo punho do próprio autor em maio de 1965, intitulado “Breve Memória: para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939”, que, escrito vinte e seis anos depois da sua primeira edição, beneficia do distanciamento temporal, permitindo que haja por parte do autor uma reflexão do texto ficcional. Assim sendo, somos levados a crer que este prefácio resulta de uma releitura do romance, sendo “simultaneamente uma autocrítica relativamente à imaturidade de alguns aspectos estilísticos na sua composição e uma reflexão conjuntural sobre a sua específica estratégia no que concerne à criação romanesca” (Viçoso, 2014, p.219).

Redol claramente situa *Gaibéus* no seu percurso biográfico, “mas também, procura uma articulação de escalas – local, nacional, internacional” (Almeida, 2014, p.441). Diz-nos que “Gaibéus nasceu quando muitos morriam por nós” (Redol, 1979, p.79), fazendo alusão às movimentações das tropas de Hitler entre 1938 e 1939, alertando o leitor para que ligue a obra ao tempo histórico que então se vivia.

Fazendo referência àquele tempo histórico de conflitualidade sociopolítica extrema, tanto no plano nacional como internacional, é perentório em afirmar que naquele tempo “precisávamos de ter um povo, criarmo-nos com ele, e caminhámos ao seu encontro sobre nuvens de ilusões, supondo que pisávamos terra firme. E julgávamos muitas vezes o País pelo que desejávamos, desconhecendo que as alienações divergem” (Redol, 1979, p.58). De facto, “ter um povo” implicava conhecê-lo de perto, em toda a sua extensão, nas suas agruras e contradições. Nesse sentido, Alves Redol optou por uma via etnografista, como postulava o novo realismo com que se identificava, “para com um máximo de verossimilhança e autenticidade, “ter um povo” como actor colectivo da sua ficção” (Viçoso, 2014, p.220).

No referido prefácio, encontra-se ainda a ideia de que o neorealismo é um movimento aberto a interpelações extraliterárias, pois acerca do seu romance o autor afirma: “Gaibéus seria um compromisso deliberado de reportagem com o romance, em favor dos homens olvidados e também da literatura aviltada” (Redol, 1979, p.74). Mais à frente continua dizendo: “Ao autor importava, antes de tudo, que o seu livro fosse testemunho do que considerava, e ainda hoje considera, um dos mais profundos aspectos da realidade da vida portuguesa” (Redol, 1979, p.78).

Todavia, o autor retoma a questão da dupla postulação (documental e literária) da obra, “mas agora com liberdade de movimentos” (Reis, 1979, p.35) que lhe permite acentuar a segunda dimensão citada. Por isso, é considerado um texto com “profundas ressonâncias autobiográficas” (*idem, ibidem*, p.35) e termos diretamente ligados à criação literária que, em última análise, mais não são que “afloramentos visíveis de um estatuto criativo que aceitara, por força de condicionamentos ideológicos conscientemente assumidos, desvanecer a componente estética em benefício da faceta de empenhamento social que era a motivação fulcral do movimento neo-realista” (Reis, 1979, p.36).

Nas palavras do próprio autor, encontramos a acentuação da condição estética de *Gaibéus*, uma vez que: “Escrever um romance, tentar fazer um romance, é sempre penetrar nos domínios da arte literária, mesmo que, por absurdo, algum escritor o não

queira, mesmo que ele tente esquecer tudo o que faz parte do património comum dos romancistas” (Redol, 1979, p.76).

Perante o que aqui ficou exposto, podemos crer que a obra ficcional que inaugura o neorealismo português possui qualidades estéticas “que desmentem uma sua utilização como testemunho estritamente documental” (Reis, 1979, p.37).

4.1.1. Da personagem coletiva à aparente individualidade

Quem são os gaibéus que dão título à obra? Na nota de abertura do romance, o autor explica-nos: “Do Alto Ribatejo e da Beira Baixa, eles descem às lezírias pelas mondas e ceifas. Gaibéus lhes chamam” (p.55).

Pelo tempo das ceifas do arroz, homens e mulheres saem em bandos das suas terras, em migração para o Sul, deixando para trás um espaço que passam a sacralizar, ainda que seja uma terra que lhes nega o pão. Saem empurrados pela necessidade, em busca de algum proveito monetário que lhes permita regressar à terra amada e fazer frente a um inverno sempre ingrato.

A narrativa percorre um tempo cíclico que se inicia com a chegada do grupo à lezíria, no verão, e a sua partida que coincide com a aproximação do inverno.

Os gaibéus são naturais de zonas de Portugal em que a terra de cultivo se encontra muito dividida. Através da ficção de Redol, apercebemo-nos de que todos possuem a sua pequena parcela de terra, de escassa produção para consumo próprio. Ficamos também a saber que:

(...) cada socalco tem um dono tão desgraçado como o do vizinho, mas são todos *donos*, possuem todos o seu indomável orgulho de proprietários, ainda que para sobreviver tenham de emigrar após as vindimas, e trabalhar numa outra área totalmente diferente do país, em perfeito contraste, com a imensa lezíria que pertence a uma entidade abstracta, a «Senhora Companhia», expressão que os gaibéus não podem entender já que o patrão que os contrata, grita, castiga, e lhes paga, é o Agostinho Serra, soberaníssimo no seu cavalo, distante como um deus (Torres, 1979, p.21).

Logo no início da obra, é-nos dado a conhecer que eles chegavam preocupados com as “courelas pequenas, onde se desunhavam a trabalhar, passando a mãos estranhas que nunca as tinham apalpado à enxada, logo depois feitas courelas grandes com outras e outras que se lhe juntavam” (Gaibéus, pp.87-88).

A passagem a “mãos estranhas” indica como muitos deles acabavam por perder as suas pequenas parcelas de terra, devido às dívidas acumuladas e “pela escassez dos últimos dois anos” (*ibidem*, p.87), acabando por cair na posse de empresários burgueses

que, desta forma, vão devorando os pequenos camponeses que ainda possuem pequeninas parcelas de terra, a que orgulhosamente chamam sua.

Com o romance quase a terminar, o autor individualiza um destes casos. Terminada a ceifa, um gaibéu com a courela hipotecada por quinhentos escudos, verificando que o que recebeu é escasso para pagar a sua dívida, começa a ensaiar as desculpas que, em jeito de desabafo, há de apresentar:

O seu Emílio sabe que o ano foi atravessado. Ruim como seiscentos diabos. Desunhei-me a trabalha na courela sem olhar o Sol. Comida engrolada e toca de me ir a ela. Sono, nem raça. Mas quando o tempo não aveza, bem pode um homem matar-se que as coisas nem por isso medram. O milho deu-me palha. As batatas ficaram do tamanho de ameixas. Tudo atravessado, seu Emílio (p.341)

Surge, então, a imagem do “milhano”, metáfora que aponta para o explorador capitalista, ave de rapina que desce dos céus sobre os “estorninhos”, ou seja, sobre os explorados. A dualidade milhano/estorninho é uma oposição metafórica que aparece diversas vezes na obra: “O milhano bateu as asas e subiu sempre e já não se via a cara de homem. E enquanto o outro se guindava às alturas, ele ia mingando, quase tão rasteiro como o chão. As asas negas cobriam o Sol e fizeram noite” (p.343). E ainda: “O milhano lançava-se sobre ele e lavava-o céu além, por entre nuvens no seu bico adunco” (*idem*).

O credor do gaibéu ao ter conhecimento da impossibilidade deste para pagar a sua dívida perde a sua face humana: “Dás-me a courela...” (p.342). É este o grande medo do gaibéu, que mais não é do que um pequeno estorninho. Apresenta-lhe novas razões, oferece-lhe tudo o que tem, mas o que tem é muito pouco. Seu Emílio ri e faz troça: “O milhano levava agora no bico a sua courela. (...) Nada lhe restava. Suor de tantos dias e noites. Terra marcada pelas unhas da sua enxada e do seu esforço. Tudo perdido no bico do milhano” (p.343).

Sabemos que ninguém pode salvar o estorninho. O gaibéu apenas possui a camisa que traz no corpo. Se chover, terá de secá-la no próprio dorso, pois na trouxa não há outra que possa vestir. Porém, lá na terra, possui a sua courela, esteja hipotecada ou não. Vem de longe trabalhar na lezíria, onde os campinos não sabem o que é possuir terra, uma vez que “a imensa planície pertence só à «Senhora Companhia»” (Torres,1979, p.23). Ali, ninguém possui courelas ou leiras.

Os gaibéus têm braços para trabalhar e, no entanto, o trabalho escasseia. São obcecados pela permanente necessidade de ganharem tudo o que puderem, trabalharem de sol e sol; para além disso, submetem-se, sábados e domingos, à mais severa disciplina,

encontrando-se dispostos a lançar mãos a todos os trabalhos possíveis para além dos das ceifas. A necessidade imperiosa é a de poupar dinheiro.

Os trabalhadores da lezíria, a que se dá o nome de rabezanos, assistem com ressentimento, até mesmo ódio, àquele desfile de gente andrajosa, farrapilha, rota e pelintra, velhos a arrastar os pés misturados com cachopos que vão pela primeira vez conhecer patrão. Eles não podem ver com bons olhos a chegada de gaibéus e carmelos⁶³, uma vez que sentem que estes vêm roubar-lhes oportunidades de trabalho. Não os podem olhar como camaradas.

Desde o início, encontra-se presente a oposição gaibéu/rabezano; isto é: por um lado, aqueles que vêm do Norte para trabalhar na lezíria; por outro, os naturais de lá, que os veem como uma ameaça. Esta é a principal dicotomia, que nos conduz a outras análogas, como “minifúndio/latifúndio”, “norte/sul”, “montanha/planície”, “cultura diversificada/monocultura”, “trabalhador possuidor de terra/assalariado sem terra” e ainda “agricultura/indústria” (pois ao gaibéu não é permitido trabalhar numa fábrica).

A consciência social do gaibéu é limitada pelos pequenos horizontes que são oferecidos ao camponês alienado. A sua courela é o único propósito da sua existência, distintivo da sua classe, enquanto a do rabezano, homem da lezíria que vive paredes meias com o parque industrial, é alargada pela perspectiva doutros convívios e contactos e, sobretudo, “despojada de preconceitos de propriedade privada” (Torres, 1979, p.24). O rabezano “não pensa em terra sua” (*ibidem*, p.349).

É verdade que chamar a alguém gaibéu é um insulto. Ele vem em grupos famintos, de terras longínquas, disputar o pouco trabalho que há na lezíria, oferecendo aos patrões que lhes pagam, servidores da «Senhora Companhia» condições irrecusáveis. Deste modo, os rabezanos não conseguem trabalhar nas mondas e nas ceifas, uma vez que não conseguem competir com os gaibéus, já que estes oferecem mão-de-obra mais barata.

Por esse motivo, chegados à lezíria, os gaibéus são empurrados como gado para os barracões, onde passarão a viver a monte e, por parte de todos os homens da borda d’água, sentir-se-á o ódio acumulado:

Os criados à porta da mota dos bois, atiravam-lhes a ofensa em voz baixa:
- Gaibéus!...
Toda a Lezíria lhes repetia o nome.
- Gaibéus!... (*Gaibéus*, p.91)

⁶³ Os carmelos (ou caramelos) são trabalhadores rurais que vêm de locais ainda mais a norte que os gaibéus (na generalidade do distrito de Coimbra, zona também de minifúndios).

Gaibéu/rabezano é, pois, a oposição central do romance, podendo concluir-se que o gaibéu se oferece, pela sua própria condição, situação e mentalidade, como pessoa ideal para ser submetido à mais degradante exploração. Alves Redol, transmite-nos, através de poderosas imagens, o longo processo de desonra dos gaibéus, processo que o próprio grupo, em bloco ou na sua individualidade multifacetada, igualmente anónima, ajuda à perpetuação do próprio sistema em degradação.

O segundo capítulo ocupa-se precisamente com a descrição do primeiro dia de trabalho dos gaibéus. Desde logo, o narrador alterna imagens de gente e de animais num paralelismo que se intensifica de tal modo que, a partir de certo momento, nos parece que, aos olhos dos capatazes, o estatuto dos gaibéus é equiparável ao de rebanhos ou de manadas de éguas. Há uma imagem particularmente expressiva que chama a atenção para a forma desumana como, desde o início, são tratados:

A cada nova hora, porém, a foice tem metamorfoses.
Ora fica leve como pluma, ora carrega como barra de chumbo.
Para o ceifeiro rebelde não passa de grilheta que o prende à terra, em cumprimento de pena por males que não fez (p.125)

Estamos, pois, perante o processo de desumanização destes trabalhadores, sem que haja em contraposição um processo de humanização dos animais (como acontece em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos) que completem o enquadramento do grupo. Os animais (com exceção das rãs) continuam a não ter nada que os aproxime do estatuto humano, ao contrário do que sucede com a cachorra Baleia, personagem importante de *Vidas Secas*.

O leitor apercebe-se que o caos sonoro que se vive no campo conduz os gaibéus a terem ilusões auditivas. É nesta confusão de ruídos ou desarmonias que Redol nos apresenta a única exceção de antropomorfização de animais: “Os ceifeiros ignoram se são os capatazes que falam ou as rãs que coaxam. As vozes confundem-se. Os capatazes também coaxam e as rãs falam:

As rãs aprenderam o bramar dos capatazes. (...) (p.216).

Porém, sob o sol ardente, aperreados pela vigilância dos capatazes, que não cessam de gritar ordens para acelerar um trabalho já conduzido por um ritmo desumano, a ilusão auditiva dos gaibéus também significa que os capatazes não possuem estatuto mais elevado do que os animais. De acordo com as palavras de Alexandre Pinheiro Torres:

É um momento de irmandade, de uníssono na desumanização, em que num *setting* de homens e não-homens, todos se equivalem no mesmo processo de «ceifar-mais-depressa», sempre mais depressa porque os Agostinhos Serras não podem esperar, eles próprios de «mãos peadas» pela abstracta e longínqua «Senhora Companhia», símbolo do Capitalismo todo poderoso, causa última da degradação humana a todos os níveis da escala social (Torres, 1979, p.27).

Alves Redol apresenta-nos os gaibéus, antes de mais, como um grupo de trabalhadores inconscientes da alienação em que vivem e sem saberem a causa dessa alienação ou a forma de a combater. São apenas um grupo em nome, pois, na verdade são um aglomerado de pessoas com vontades idênticas, ainda que sejam “camponeses em competição pelo resgate dos socos que deixaram na terra” (*idem, ibidem*, p.27). Na verdade, enquanto classe social, não estão organizados, mas identificam-se pelo sofrimento e exploração que os irmana.

Como sugere o próprio título, o tema da obra nasce do coletivo, obedecendo, assim, a diretrizes ideológicas específicas neorrealistas. No entanto, esse fator não impede que algumas personagens beneficiem de um certo destaque, como acontece com ti Maria do Rosário, Rosa, a ceifeira doente e, sobretudo, o ceifeiro rebelde.

Desde logo, o facto de em todo o romance nunca ser conhecido o nome do ceifeiro rebelde revela a intencionalidade da obra em configurar uma personagem símbolo que represente a voz de todos os trabalhadores oprimidos. Esta voz anónima reúne o reportório das angústias e esperanças de resgate de todos os humilhados e oprimidos, funcionando como testemunha que atesta a consciência empenhada do escritor. Cabe-lhe, pois, simbolizar a consciência possível do grupo, vincando “aquilo que viria a ser a capacidade de auto-libertação do protagonista colectivo” (Viçoso, 2011, p.76).

Percebemos imediatamente que se trata de um ceifeiro revoltado, consciente da exploração de que é vítima e sonhando talvez com uma oportunidade para mudar o destino. Pertence ao grupo dos alugados, nome pelo qual os gaibéus também são conhecidos, designação que contrasta com a de vendidos, pela qual são conhecidos os capatazes, uma vez que se “venderam” aos patrões para oprimir trabalhadores que são agora o que eles foram no passado.

A personagem em causa quer ser a consciência de um grupo que ainda não a tem. As suas angústias tornam-se maiores que as dos outros: “O ceifeiro rebelde tem bússola – bússola que marca um norte. Por isso ele olha a terra com olhos diferentes, onde o ouro das searas se reflecte” (p.126).

Por esse motivo, ele sente como ninguém os problemas do feio e desajeitado gaibéu que nenhuma mulher deseja; é o primeiro a auxiliar ti Maria do Rosário, uma

mulher idosa e doente, que se vai sentindo incapaz para trabalhar; sofre com a gaibéua tuberculosa com o filho nos braços, “identifica-se com a tragédia de cada um e com o destino de todos” (Torres, 1979, p.35).

Contrastando, portanto, como os restantes ceifeiros submissos e inconscientes, o ceifeiro rebelde com a sua metafórica bússola, para além de compreender as causas da submissão e sofrimento dos gaibéus, “detém o património do futuro pois, sem apego à terra, é um nómada que transporta consigo um sonho colectivo” (Viçoso, 2011, p.77).

É o único a enraivecer-se quando os capatazes os fazem trabalhar para além do horário, já o sol se havia posto há muito. Vê com desgosto a forma como os outros se deixam explorar, como se pode ver no episódio em que os gaibéus podem fazer um trabalho extra (descamisar espigas) e por ele são pagos apenas a dois tostões o cesto. Considera que os gaibéus fazem um roubo a si próprios ao aceitarem tal trabalho por tão pouco, levando-o a pensar que “se todos percebessem, nunca ninguém pegaria numa maçaroca. E o trabalho seria pago ao dia, porque a ceifar ou na descamisada as barrigas não achavam diferença” (p.247).

Tem, no entanto, consciência que o servilismo dos gaibéus, o sacrifício a que se entregam para salvar os seus pedaços de terra “é um pesadelo de que um dia acordarão” (Torres, 1979, p.36). Apesar de tudo, o ceifeiro rebelde confia nos gaibéus. Acredita que aqueles pequenos proprietários arruinados podem certamente salvar-se da sua miséria: “Ele confiava ainda naqueles irmãos que tiravam o pão a eles próprios” (p.247).

Este ceifeiro rebelde não é afinal rabezano nem gaibéu:

Não era rabezano nem gaibéu. Andava de terra em terra, de profissão em profissão, arrastando consigo um sonho e a desgraça. Não tinha ali amigos, nem ambições próprias – guardava um sonho para todos. No seu sonho, todos os homens cabiam – rabezanos, gaibéus e vagabundos (pp. 247-248).

É, assim, um elemento estranho a qualquer um dos grupos, uma testemunha consciente das causas socioeconómicas do drama que ali se desenrola.

Ali, na lezíria, a planície arrasa os gaibéus. No entanto, este elemento é de opinião que o futuro terá de ser construído no país onde se nasce, ainda que, por vezes, ele lhe seja negado. Isso mesmo se nota no episódio em que um casal de gaibéus conversa sobre o sonho de emigrar. O ceifeiro rebelde confessa que já esteve emigrado em África: “- (...) Também já fui como vossemecês. Pensei das Áfricas e do Brasil um pão mais farto. Trabalhei para amealhar, roubando à barriga e aos braços. E parti... E tudo me saiu África... mas de condenado” (p.264). Destrói a África idealizada dos gaibéus e defende

a tese de que não devem depositar ambições em terras que ficam longe, pois “o futuro vivia dentro dele e dos outros homens” (p.267).

Todavia, estranhamente ou não, da sua boca não sai uma única palavra de incitamento à rebelião, pois ele sabe que não seria entendido nos seus propósitos.

A sua mensagem perde-se por falta de receptividade. Ele é um apóstolo antes do tempo, sem voz para proclamar a sua doutrina, semeando-a esparsamente e a medo, porque receia a espessura da descrença. Sabe que por enanto ninguém o escuta: os seus companheiros de trabalho, sob o peso de uma ignorância e preconceitos seculares, não conhecem outro caminho que não seja o da imolação (Torres, 1979, p.38).

No término da década de 30, a maioria da sociedade portuguesa, principalmente os estratos mais baixos, estava ainda alienada, pelo que se tornara imperativo mostrar a realidade e alertar as consciências das condições degradantes em que viviam e eram explorados.

Estamos, pois, esclarecidos quanto à intenção do autor em escrever um romance em que o protagonismo fosse atribuído a um grupo e não a um indivíduo. Todavia, julgamos que a intenção não fica prejudicada perante o facto de serem apresentados casos individualizados, ou seja, personagens que embora assumam um estatuto secundário, destacam-se para que melhor possamos compreender a tragédia, que é afinal o denominador comum do grupo.

Ti Maria do Rosário é uma das mulheres mais velhas do grupo que chega à lezíria. Chega, certamente, como as outras, “embrulhadas em xailes desfiados ou saias de casteleta pelos ombros” (p.87). Não se distingue das outras.

A ceifa prossegue a um ritmo alucinante e debaixo de um calor abrasador, fazendo com que a velha se vá atrasando. Um dos capatazes quer que se retire por estar doente, mas Ti Maria do Rosário recusa-se, pois “a ceifa é o pão” (p.205). Esta é a sua principal motivação, “a razão última que amesquinha todas as outras” (Torres, 1979, p.30).

Ti Maria surge, então, como uma figura emblemática: “Cada um conhece nela o futuro que lhes baterá à porta, um dia” (p.205). Ela pretende mostrar aos capatazes que ainda pode acompanhar o ritmo de trabalho dos mais novos. Mas os seus esforços não surtem efeito, tornando-se patética a sua persistência para não perder a jorna. Os outros sentem que aquela velha tem de se separar deles.

Uma das formas mais intensas de exploração é a sexual, não deixando, contudo, o narrador de mostrar como, entre os ceifeiros, a procura do prazer físico nas noites quentes da lezíria, é uma forma de o trabalhador esgotado encontrar uma fuga e até de se

“re-humanizar, já que não consta que as máquinas se encontrem sexualmente (...)” (Torres, 1979, p.32).

O narrador conta-nos a história de sedução de gaibéua por um campino. A atração é irresistível. O resultado não podia ser dos melhores. Terminada a ceifa, termina o romance e a “gaibéua de olho azul” vai regressar a casa para, volvido um ano, voltar à ceifa com o filho nos braços, sentindo-se faminta e desprezada.

A tragédia da “gaibéua de olho azul” surge como consequência do estatuto desigual de gaibéus e rabezanos e, por isso, é um amor que só se pode consumir ilicitamente. Na verdade, um campino olha para uma gaibéua como uma mulher que ele pode explorar sexualmente sem sofrer as consequências do seu ato.

A história de Rosa não nos parece uma tragédia menos inevitável. Na trama, Rosa começa por ser singularizada pelo desejo dos homens. O capaz pretende protegê-la, poupa-a às fadigas das ceifas, escalando-a para tratar das caldeiras dos almoços.

Na sua terra, Rosa tem já a experiência de ter sido perseguida por João da Loja, um homem sem escrúpulos que quer aproveitar o facto de ela se encontrar só no mundo com a mãe doente. Estas acabam por perder as últimas parcelas de terra e “Rosa pode agora esperar que os «milhanos» desçam sobre si. (...) ela tem de partir nos ranchos dos gaibéus” (Torres, 1979, p.33).

Na lezíria, não será só o capataz a desejá-la. Os olhos de um milhano mais poderoso, Agostinho Serra (o patrão), descem sobre ela. O capataz tenta ainda opor-se ao patrão quando este a mobiliza para trabalhar em sua casa, pois sabe, desde logo, qual será o destino de Rosa. Ir trabalhar para a residência do patrão “só pode significar que a sua honra não será poupada pela maledicência” (*idem, ibidem*, p.33).

No final da narrativa, pode ainda existir, por parte dos leitores, o desejo de que Rosa tenha resistido e regresse à sua terra incólume. No entanto, não se pode esperar exceções neste romance de Alves Redol, pois, tal como nos diz Alexandre Pinheiro Torres: “Ele não o escreveu, aliás, para o dedicar às formas singulares, aos fados singulares, às sinas de privilégio. Há uma só providência para os infelizes quando estes aceitam, sem pestanejar, o jugo dos poderosos. A obediência equivale à própria destruição” (Torres, 1979, p.33-34).

4.2. *Esteiros*

A obra, editada em 1941, conquistou desde logo o favor dos críticos contemporâneos (afetos ao neorrealismo, como Mário Dionísio, ou ao presencismo⁶⁴, como Gaspar Simões) e do público, tornando-se “de entre os títulos neo-realistas, um dos que obteve maior êxito editorial” (Magalhães, 2008, p.180).

Juntamente com *Gaibéus*, o romance *Esteiros* inicia uma primeira fase do neorrealismo português, introduzindo o realismo socialista e a motivação para representar as classes desfavorecidas. O principal primado da conceção literária reside no estatuto ideológico assumido por Soeiro Pereira Gomes. O seu papel é fundamental no seio da comunidade em que está inserido.

Esta perspetiva literária abarca duas vertentes: uma análise dialética do real e uma perspetiva que visa apontar um caminho futuro. Como já vimos, *Gaibéus* respeita estas duas facetas, uma vez que não só analisa as dificuldades do presente, mas também perspetiva o amanhã através da figura do ceifeiro rebelde. *Esteiros* também retrata o presente e apresenta algumas diretrizes para a construção do futuro.

Na dedicatória que antecede o texto ficcional, pode ler-se: “Para os filhos dos homens que nunca foram meninos, escrevi este livro” (p.9)⁶⁵. Através dela se percebe o empenho do autor que, cumprindo os princípios programáticos do neorrealismo, visa contribuir com a escrita literária para o esclarecimento ideológico de um tipo de leitor específico. Este seria um leitor adulto, que não tendo vivido o tempo da infância porque tivera de enfrentar o duro mundo do trabalho, trazia consigo um passado de miséria, em tudo semelhante ao presente vivido pelas personagens do romance, a quem o narrador se refere no final da narrativa, como “moços que parecem homens e nunca foram meninos” (p.175).

No romance de Soeiro Pereira Gomes, ainda não se vislumbra um proletariado organizado, detendo-se essencialmente na análise das formas e meios de exploração. Como exemplo, podemos citar o arrendamento do senhor Castro, senhor poderoso que representa a classe dos opressores, a absorção do telhal pela fábrica grande, a ruína do rendeiro que ao mesmo tempo é o dono das máquinas, sem esquecer a personagem

⁶⁴ O movimento presencista (presencismo ou Geração de Presença) refere-se à segunda geração do modernismo em Portugal e compreende os anos entre 1927 e 1940, tendo atingido o seu auge com a publicação da revista *Presença*, já referida no capítulo anterior.

⁶⁵ Cf. Gomes, S. P. (1987). *Esteiros* (11ªed). Mem Martins: Europa América. Para todas as referências ao texto da obra, será utilizada a edição referida.

Vicente, o arrendatário e patrão que “não é menos cruel para com os adolescentes, a quem obriga a desenformar tijolos ainda escaldantes (...)” (Rodrigues, 1981, p.20). *Esteiros*, estabelece “o reconhecimento de uma situação objectiva e das condições subjectivas que a acompanharam” (Pina, 1977, p.52).

O romance é-nos contado através do ponto de vista das crianças maltrapilhas e dos adultos pobres e desprotegidos, que estão à mercê da força de um regime que tudo lhes nega e os explora, “um regime que, sem nada de comum com o povo, usa da força para esconder uma fraqueza incurável” (*ibidem*, p.57). E contra essa força, por parte das personagens, apenas se erguem lamentos. No entanto, a voz autoral ergue-se “dando a conhecer aos portugueses aquilo que a imprensa fascista, todo o aparelho ideológico do fascismo, lhes esconde sobre o que se passa às portas de Lisboa” (Pina, 1977, pp. 57-58).

O romancista tem a consciência da situação em que as personagens se encontram, bem como as das pessoas que elas representam e tornam visíveis, consciência essa que as mesmas ainda não adquiriram.

Daqui se pode inferir um dos primeiros ensinamentos que nos é transmitido por Soeiro Pereira Gomes e por todos os escritores neorrealistas, isto é, que a vida do povo é contada a partir da experiência vivida pelo próprio.

Esteiros representa de forma particularizada a classe social mais oprimida, dado que acompanha os acontecimentos que giram em torno de um conjunto de diferentes personagens. As classes sociais são vistas através da economia, fator determinante na caracterização da classe social a que pertencem.

A opressão afeta um conjunto variado de personagens, que se encontram organizadas em grupos. A existência destes grupos aproxima *Esteiros* e *Gaibéus*, ainda que o romance de Soeiro Pereira Gomes não esteja centrado de forma exclusiva em um só grupo. Acompanhamos, assim os estivadores, os jovens explorados no telhal, os barqueiros do Ribatejo, que dão pelo nome de avieiros, bem como os populares que assistem à tragédia das inundações. Todavia, o grupo de adolescentes semi-marginais, deformados pelas condições económico-sociais, não é abandonado.

Vários episódios denunciam a dicotomia de visões, nomeadamente o episódio das cheias, que é uma catástrofe para os pobres e um espetáculo de entretenimento para os ricos.

As cheias cobriram de água os olhos dos camponeses. Perdidas as margens o rio fez-se ao mar – mar de aflições.

Mas ali do Mirante, sobranceiro à casa do Gaitinhas, a gente que veio da cidade, em automóveis, não via angústias, nem olhos rasos de água. Assentou binóculos sobre a lezíria, e as lentes aproximaram telhados de casas submersas, telheiros desmantelados, copas esguias de choupos como dedos de náufrago. Ao longe, dentro da capela bloqueada, a Senhora de Alcamé decerto bradava ao Céus (p.66).

O romance é profundamente desmitificado, anti-idílico e revelador da crescente e profundíssima relação entre ricos e pobres. A consciência da exploração capitalista torna-se cada vez mais evidente com a sucessão de episódios que demonstram a escravidão do operariado. No auge da já referida tragédia das inundações, Castro recusa alugar um rebocador para salvar os náufragos: “- Requisitei um rebocador, sr. Castro; mas demora.

Torce mais o boné e acrescenta: - O senhor é que podia alugar...
- Eu? Era o que faltava!” (p.86)

Castro representa, por excelência, a opressão. As personagens populares têm alguma consciência da dicotomia opressores/oprimidos, ainda que por vezes de forma bastante ténue; não deixam, contudo, de emitir os seus juízos, como é o caso da personagem Ti Bento, que afirma que a culpa não é do mar, antes das estruturas sociais.

(...) Ti Bento remói pragas e rouqueja:
- Agora deem as culpas prò mar. Tontos...
(p.91)

Os trabalhadores em *Esteiros*, tal como já referido, não estão organizados e são caracterizados pela apatia e debilidade. Todavia, à semelhança de *Gaibéus*, vislumbram não obstante uma réstia de esperança no futuro através de uma figura quase mítica que o leitor não consegue conhecer na totalidade. Trata-se do pai de Gaitinhas, Pedro, que assume o estatuto de clandestino, uma espécie de herói na sombra. É um preso político e, tal como o ceifeiro rebelde, simboliza a esperança que neste caso coincide com a partida de Gaitinhas em busca do pai. Esta viagem representa metaforicamente a partida das classes oprimidas em busca do conhecimento, da libertação e da própria revolução.

O futuro está ainda presente noutras personagens, como Maquineta, o menino que queria trabalhar na fábrica grande e que, por isso simboliza a condição operária e o destino de toda uma classe perspetivada pelos desafios da modernidade. Gineto, por fim, é a personagem que encarna a revolta, a violência e o heroísmo que havia de iluminar toda a classe.

Esteiros constrói uma relação entre o tempo e as personagens através de uma análise psicossocial do ser humano, que interpreta as estações do ano de forma conotativa. Nesta perspetiva, o verão é sinónimo de trabalho e também de transformação; o outono

representa o final do trabalho, a feira e a festa; o inverno é sinónimo de miséria, falta de trabalho e de naufrágios. Esta interpretação metafórica do tempo revela-nos também o estado de espírito das personagens, uma vez que a primavera e o verão trazem uma luz própria e animação inerente, já o outono e o inverno transportam o negrume e o frio, “conotam a tristeza das classes dominadas e inserem-se no vasto mitema de um sofrimento que, em certos lances da narrativa, parece assumir a forma de condenação (...)” (Rodrigues, 1981, p.27). Por outro lado, tal interpretação define com clareza a oposição entre os opressores, que têm a lei do seu lado, e os transgressores, que representam a liberdade. Acerca desta estruturação narrativa, repare-se como Isabel Pires de Lima afirma que ela é importante por duas ordens de razões:

(...) porque o tempo, a passagem do tempo, a erosão por ele provocada vai ser um elemento fundamental para a definição do universo romanesco e porque, se estabelece, uma íntima relação de dependência entre o homem e a natureza – o próprio trabalho depende do tempo – que parece eternizar-se ciclicamente com as estações do ano (Lima, 1989, p.21).

Podemos afirmar que as estações do ano determinam o agravamento ou a atenuação (ainda que ligeira) da miséria dos trabalhadores. Porém, pela forma como trata a natureza, afirmando a relação de trabalho do Homem com ela, a voz autoral “constrói a denúncia militante do fascismo” (Pina, 1977, p.65), causador da miséria e da submissão dos explorados, bem como da realidade cruel daquelas crianças que trabalham como adultos, a quem nunca foi dada a oportunidade de serem meninos.

A temática mais forte do romance é o tópico da partida que apresenta diferentes oposições que particularizam a dicotomia máxima entre oprimidos e opressores.

Esteiros parece não ter sido apenas uma obra de Soeiro Pereira Gomes; pelo contrário: parece ter sido escrito por toda a sua geração, por toda a gente de Alhandra, sua terra de adoção, por todos os homens e mulheres do seu Partido.

Do que aqui fica exposto, podemos considerar que *Esteiros* é o exemplo acabado do que viria a ser uma riquíssima floração do romance neorrealista português. Álvaro Pina destaca alguns traços identitários do romance:

Essas qualidades são, antes de mais, a coerência da posição do narrador ao longo de todo o romance, a organização que essa coerência confere ao processo narrativo, a inteligente estruturação – já de si tão rica de sentido – do romance em blocos narrativos dependentes das estações do ano, o significado da integração das aventuras e canseiras das crianças num todo com as canseiras e desventuras dos pais, o tratamento seguro do espaço e do tempo, e, por fim, a caracterização realista de todas as personagens, garotos e adultos, fazendo deles todos, pobres e espoliados, um protagonista colectivo (Pina, 1977, p.55).

4.2.1. Meninos sobreviventes

A abordagem social feita em *Esteiros* revela-se fecunda. Os jovens dos telhais (a quem podemos chamar meninos) provêm de espaços públicos diferenciados: o do trabalho em diferentes quadrantes, por exemplo, na faina piscatória (no caso de Gineto) ou no campo (como Malesso); o da rua (casos de Sagui, de Coca e, a partir de certa altura, de Gaitinhas). Eles deparam-se com a miséria em casa, para o que contribui, em alguns casos, o número de elementos que compõem o agregado familiar. Malesso comenta que em casa dele são sete, ao que Guedelhas afirma que em sua casa o cenário é idêntico.

Num tempo histórico definido (II Guerra Mundial), o quadro socioeconómico sugerido em *Esteiros* é o da pequena indústria artesanal. Zé Vicente, o patrão dos telhais, é o seu representante e tem por intermediário Zarolho, o mestre dos telhais, que por sua vez ombreia funções com Má-Cara, o capataz da fábrica grande. Não sendo possível competir com a chegada de inovações tecnológicas, tais como a telha francesa e os blocos de cimento, Zé Vicente intensifica a exploração sobre os assalariados industriais, ou seja, sobre as crianças trabalhadoras que de acordo com as suas ordens carregavam tijolos pesados e escaldantes. Em escala diferente, o sr. Castro (de quem, por sua vez, Zé Vicente depende enquanto arrendatário da propriedade) está subjugado ao poder financeiro dos senhores da fábrica grande. Assim são também “as sucessivas dependências e contingências do sistema capitalista” (Magalhães, 2008, p.182).

Por conseguinte, os adultos partilham com as crianças a exploração que sobre elas recai, na faina piscatória, no campo, na fábrica, nos telhais e nos esteiros. Tal como elas, praticam a mendicidade em benefício próprio ou alheio (como o faz Rosa Coxa) e compartilham a miséria familiar, nomeadamente a fome e a situação de não terem bens básicos, “nem sequer, como acontece com Maria do Bote, a mãe de Gineto, um despertador que a acorde” (Magalhães, 2008, p.203).

Como vimos no capítulo anterior⁶⁶, Jorge Amado foi um dos autores brasileiros que mais influenciou os seus contemporâneos portugueses. Nesse sentido, verificamos que *Esteiros* e *Capitães da Areia*, publicado em 1937, compartilham uma simpatia pelas crianças abandonadas e, mais amplamente, pelos trabalhadores. Ainda que de formas diferentes, os dois romances expressam tendências progressivas, mas não revolucionárias.

⁶⁶ Cf. O ponto 3.1.1.1. deste trabalho

Contudo, desde logo, podemos apontar o papel do trabalho como uma diferença essencial entre os dois romances. Contrariamente ao que acontece no romance de Jorge Amado, o grupo de rapazes, em *Esteiros*, não vive dos roubos, nem da marginalidade permanente, mas do trabalho nos telhais. Ainda que nos meses de desemprego e, portanto, de maior miséria e necessidades, aconteçam pequenos roubos, eles nunca são exaltados “à qualidade de heroísmo” (Pina, 1977, p.96).

Embora Soeiro Pereira Gomes tenha encontrado inspiração em *Capitães da Areia*, podemos em *Esteiros* notar a existência de críticas à narrativa brasileira. As palavras do pai de Gaitinhas, ouvidas através do pensamento da sua mulher: “Escravo ou vadio... Antes escravo porque o vadio perde-se e o escravo liberta-se” (p.20) resumem essa crítica, uma vez que em *Capitães da Areia* o vadio é glorificado, nomeadamente “pelos lamentos da vida marginal miserável, e através de uma magia só possível no mundo ficcional, que transforma o vadio numa força não somente revolucionária, mas de vanguarda organizacional no Brasil” (Bakuzis, 1984, p.36).

Nas duas obras, as crianças vivem em grupo, o que fornece uma certa estabilidade na base da organização e das atividades do grupo, uma força social que ambas as obras consideram inferior a uma família modelo.

Todavia, *Esteiros* apresenta vidas mais complexas, através de um padrão de relações entre os indivíduos do grupo e da sociedade também mais elaborada. Assim, constrói ligações pelas quais podemos entender e criticar a vida das crianças, principalmente no que diz respeito às suas vidas familiares e às suas vidas enquanto trabalhadores, fornecendo, desta forma, indicadores verosímeis para entendermos a exploração do trabalhador. Contrariamente, *Capitães da Areia*, dá-nos uma visão geral de diversos aspetos da vida social das crianças, tal como as suas vidas amorosas e sexuais, mas não nos dá uma base analítica através da qual possamos entender profundamente estes aspetos.

Em *Capitães da Areia*, nenhum membro do grupo trabalha, ou seja, nenhum deles vende a sua força física por um salário. Só no final do romance João Grande se torna marinheiro e a partir desse momento corta relações com o grupo, bem como outras duas personagens passam também a trabalhar: Pirulito vai vender jornais e depois, por influência do padre José Pedro, torna-se “principiante religioso: quer ser padre” (Bakunis, 1984, p.38) e o Professor (assim chamado porque é letrado e gosta de ler) encontra um patrão que financia a sua educação com um pintor do Rio de Janeiro, tornando-se, mais tarde, uma figura conhecida pelos seus quadros.

Em *Esteiros*, a participação das crianças no grupo não é tão completa como no romance brasileiro, já que são as estações do ano que definem o ciclo de emprego e desemprego que domina a vida das crianças portuguesas. Esta organização unifica a ação da obra, tendo por base a natureza e, mais importante, na base económica e social — o que falta na obra de Jorge Amado, uma vez que, nesta, é a vida picaresca que domina e unifica a ação.

O telhal e as relações entre os trabalhadores e os capitalistas têm uma presença contínua e um efeito na vida do grupo, tanto nas épocas de desemprego como nas épocas de emprego. Os assaltos, de vários tipos, não ocorrem quando as crianças trabalham, pois elas não têm essa necessidade. No entanto, o dinheiro ganho no telhal não dá para poupar, especialmente porque na maioria dos casos é usado para o sustento da família. Dessa forma, as crianças surgem integradas na vida quotidiana e são responsáveis por ela.

O leque de relações diferenciadas entre os adultos e as crianças faz com que no romance se identifiquem diversos quadros: há casais com um ou vários filhos (casos de Pedro e Madalena e Manuel e Maria do Bote), há famílias monoparentais (a do pai de Guedelhas e a da mãe de Maquineta), há progenitores que perderam os filhos (a Doida e os pais de Malesso), há mulheres que nunca foram mães e estão dispostas a oferecer apoio maternal (Ti Rosa Coxa).

As vidas difíceis que todos levam geram consequências que não surgem apenas como pano de fundo à ação protagonizada pelas crianças, mas que determinam um futuro desditoso para todas as crianças. Acresce que as circunstâncias relatadas, porque inseridas num tempo cíclico, logo, imparável na sua caminhada, surgem de forma recorrente e fatal. As crianças, afrouxadas e angustiadas, não oferecem qualquer resistência ao destino aniquilador.

As condições de vida desumanas a que o grupo de crianças está submetido são ampliadas e representam a exploração capitalista de que são vítimas todos os que vendem a força do seu trabalho, apesar de permanentemente explorados, incluindo as crianças e os adultos.

O romance confirma a existência de um protagonismo coletivo, divergindo, todavia, quanto às personagens que o assumem. De acordo com Carlos Reis, as visões de Gaitinhas e Gineto representam “estádios diversos de consciência social” (1983, p.494), pelo que são “justamente aquelas que se destacam do grupo” (Reis, 1983, p.491), trabalhadas, por isso, com maior densidade psicológica. Gineto é, como já foi referido, a personagem que representa a rebeldia e a agressividade, “facetas individualmente

assumidas de uma energia que o grupo carece (...) (*idem, ibidem*, p. 491). É nos apresentado como sendo: “Escorraçado e perseguido como um ginetto – Ginetto de nome e de condição. Garoto da rua, que se perdera das ruas e não chegara a ser homem, porque fugira dos homens” (p.48).

Já Gaitinhas herdara a alcunha devido ao seu gosto artístico que surge diretamente ligado à propensão para o sonho e para o devaneio. A sua atitude esboça, desde o início, um pendor sonhador próprio que se confronta progressivamente com a realidade: “Em certas horas de inexplicável tristeza, quando as sombras do beco lhe entravam pela alma dentro, subia ele a ladeira, à procura de sol e horizontes. E de todas as vezes seus olhos aventureiros descobriam novos mundos” (p.24).

É, por excelência, o menino sonhador cujo crescimento se faz com sofrimento e privação, quando confrontado com uma realidade que lhe ofusca o sonho:

Agora que deixara a escola, tudo mudou. O príncipe da história, que ele personificava, fora a enterrar naquele dia de começo de aulas, amortilhado na névoa que viera de longe, até à vila. E as pombas não saíram dos pombais, que eram moradias como a do sr. Castro. E o sol não veio nesse dia, nem nos outros.

Então, Gaitinhas decidiu descer às ruas. Lá em baixo, naquele grupo de rapazes, que pareciam formigas, devia estar Maquineta, seu antigo companheiro. Talharia por o dele e dos outros o seu novo destino (p.25).

A sua premente necessidade de encontrar o pai justifica-se não apenas por ter ficado órfão de mãe, mas também pelo facto de Pedro ser um adulto especial, solidário, que perdera o emprego e se perdera “por amor daquela ideia insensata de fundar uma creche para os filhos das tecedeiras (...)” (pp. 18-19).

Como resultado dos esforços da mãe e por conselho do pai, João, o Gaitinhas é mandado para a escola. Chegara mesmo a ser amigo de Arturinho, filho do senhorio do telhal. Contudo, quando a mãe adoece e não pode continuar a exercer as suas funções laborais, comunica ao filho que terá de abandonar os estudos. Gaitinhas perde então o estatuto de amigo do menino Arturinho e entra no mundo dos rapazes analfabetos que têm de trabalhar para sobreviver, acabando por partilhar com eles venturas e desventuras.

Gaitinhas distingue-se dos demais elementos, precisamente por ser portador de uma cultura escrita de que faz uso. Todavia, no início da primavera, arredado há meses da escola, é já notória a sua perda de capacidades de leitura, quando, ao tentar ler para os companheiros a legenda de um filme, não consegue acompanhar a velocidade desta. Quando, após a morte da mãe, se despede da sua vizinha e protetora Rosa Coxa, deixando um bilhete com um pequeno texto, não consegue evitar os erros: “Ti Rosa, não fique

zangada comigo que eu voume imhora. Obrigado por tudo. Um dia inda lhe eide pagar. João da Fonseca” (p.127).

O sonho define-se em *Gaitinhas* como uma marca diferenciadora, mas, acima de tudo, como uma “componente fundamental de uma dialéctica de segura filiação ideológica” (Reis, 1983, p.496). O sonho da escola (da cultura, do futuro que o pai ausente lhe prometia) é esmagado pela agressividade do quotidiano, que se traduz pela vadiagem pelas ruas, na violência do inverno e na opressão acrescida no telhal. Interiormente, o menino sofre, o que o narrador confirma: “O moço tinha os olhos velados de lágrimas e a garganta oprimida por soluços, prestes a irromper. «Não, já não sabia contar. Naquele exame em que Zé Vicente era o inspector ficaria reprovado, ele o melhor aluno da classe. E o mestre não diria como o Sr. Mesquita, no ano passado: - Há-de ir longe, este rapaz...»” (p.156).

Será no momento final da narrativa que *Gaitinhas* assumirá o papel de herói libertador. Após a prisão de Gineto, e acompanhado de Sagui, ele partirá a correr os caminhos do mundo, à procura do pai. E quando o encontrar, virá então dar liberdade ao Gineto e mandar para a escola aquela malta dos telhais” (Esteiros, p.175). A libertação de Gineto, que simboliza a da “malta dos telhais” e de toda a Humanidade agrilhoada, surge aliada à hipótese de regresso à escola, o único contexto verosímil que pode devolver às crianças a infância perdida. A heroicidade desse ato que a narração remete para um tempo futuro é atribuída a *Gaitinhas*, aquele que desejava permanecer na escola. Nele está presente a ideia de que só quem andou na escola “pode vir a ser arauto de um mundo melhor” (Magalhães, 2008, p.187).

Sabemos, porém, que, na década de 40 do século passado, eram poucos aqueles que em Portugal tinham acesso à escolaridade e, por isso mesmo, é também sobre as outras personagens pobres de *Esteiros* que se abatem as consequências nefastas que resultam da falta de instrução e de alfabetização, ferramentas indispensáveis para a construção de um mundo melhor e mais justo.

As personagens secundárias adultas são definidas como pobres que tiram o pão da boca para dar aos filhos. Todas elas se revelam impotentes para minimizar as dificuldades vividas pela sua prole (que é na realidade o único bem que possuem), pelo que têm uma existência ainda mais atormentada. Até Zé Vicente, representante da exploração nos telhais, tinha por maior temor ir “para a vala comum dos que não deixam bens” (Esteiros, p.165), o que implicava que os “filhos abandonariam os estudos, e seriam operários na Fábrica Grande ou moços no telhal do Meneses, que era rico (...)” (*idem, ibidem*, p.165).

Na realidade, os protagonistas e as restantes crianças mais não fazem do que partilhar com os adultos a desgraça que eles também suportam. Entre o grupo de crianças, Saguí sempre pedira esmola de terra em terra e o aleijado Coca (com a sua perna raquítica) também o faz para sobreviver. ´

Maquineta deve a sua alcunha à sua paixão pela sinfonia dos motores e ao sonho de trabalhar nas máquinas da fábrica grande. Apresenta-se dizendo: “Não sei ler, mas faço coisas” (p.21), pois abandonara a escola na segunda classe. Perante o infortúnio e o choro de Zé Vicente frente aos telhais incendiados, a sua impassibilidade (atitude oposta ao enternecimento dos outros meninos) revela que ele foi o autor do fogo posto.

Malesso, cujo nome de batismo é Filipe, é a única vítima mortal das cheias que assolam a vila entre o grupo de meninos dos telhais, tal como confirmam os companheiros: “O Malesso morreu lá no campo. (...) Queria ser lavrador... e nem a capataz chegou” (p.93). Guedelhas completa o grupo que a miséria atirara para a dureza do trabalho, pois “os irmãos e o pai, desempregado há dois meses” (p.15) aguardam a sua fêria. “Os Companheiros sabiam disso, e não gracejavam” (*ibidem*).

4.3. O Trigo e o Joio

O Trigo e o Joio, publicado em 1954, foi o último livro que Fernando Namora escreveu antes de se mudar do meio rural para Lisboa, para continuar a sua profissão como assistente de medicina no Instituto Português de Oncologia. Este romance fecha o ciclo de narrativas rurais e é inspirado nas experiências vividas ou presenciadas pelo autor enquanto médico de aldeia.

Tal como outros romances neorrealistas, também este problematiza a realidade social, ao tratar de questões que afetam o trabalhador rural na sua eterna luta pela sobrevivência diária dentro de um sistema económico opressor. Porém, consolida ainda novos elementos, segundo a crítica, começaram a ser delineados no seu romance anterior, *A Noite e a Madrugada* (1950).

Para além da utilização de uma linguagem metafórica, há uma mudança de perspetiva, que já não é a do trabalhador assalariado, antes a de um proprietário de uma pequena courela, tão oprimido quanto aquele. Tais inovações mostram que “este romance não só representou o aprimoramento da escrita do seu autor como também trouxe um arejamento a um certo modelo construído pelos romances mais marcadamente ideológicos da primeira fase do movimento neo-realista” (Ferri, 2008, p.43).

O contacto com o povo rural e a abordagem de temáticas de índole social e de exploração apelam à recuperação literária da novela picaresca hispânica⁶⁷. O autor, não se distanciando da visão dialética histórica, faz convergir algumas marcas da literatura picaresca com princípios estruturantes do neorrealismo. No romance, são diluídas as características do herói pícaro tradicional e dos seus atos por várias personagens e pelas suas ações, não criando, por isso, um verdadeiro herói deste género (nem um romance com todas as características da respetiva novela), mas aderindo ao picarismo, nomeadamente pelo protagonismo concedido aos pequenos heróis de baixa condição social e tendencialmente marginalizados pela sociedade. A este propósito diz-nos Fernando Teixeira Batista:

O picaresco destes livros de Fernando Namora não é, nem se poderia esperar que fosse, em tudo igual ao picaresco clássico da Espanha do Século de Ouro. (...) Namora recuperava a tradição hispânica a partir da sua realidade por si vivenciada no seu país real. Não abdicando das suas conceções literárias, o autor, em consonância, *grosso modo*, com as teorizadas pelo movimento neorrealista, procurou, numa época favorável a esta tentativa, reatar com a tradição peninsular, mas não esqueceu a realidade histórica em que vivia e o real romanesco em que se movimentavam as suas personagens (a realidade empírica e a sua recriação literária). (...) Neste sentido, Namora não incorporou integralmente as características literárias desse período espanhol, mas antes procedeu a uma confluência de propostas e meios estéticos; verificou-se, pois, o encontro entre duas estéticas: aquela surgida na Espanha dos Séculos de Ouro e a que vigorou em Portugal no segundo quartel do Século XX.
(Batista, 2016b, pp.234-235)

O Trigo e o Joio conta as aventuras e as desventuras de um pequeno lavrador, Loas, que luta para sobreviver com a sua família, a mulher Joana e a filha Alice, através do seu pequeno pedaço de chão que, acima de tudo, sonha em ver cultivado. Loas é dono de “duas jeiras de courela, um engenho de tirar água e o sonho de transformar numa herdade o seu amor à terra” (p.14)⁶⁸. O engenho que, desgastado pela ferrugem, se transformou numa inutilidade, custara ao lavrador a hipoteca da courela a um comerciante e a chacota dos grandes lavradores. Loas não deixa de ser um excluído que sofre a opressão de um sistema agrícola favorável somente aos grandes proprietários rurais. Porém, as dificuldades não abatem o pequeno proprietário, que encontra forças para recomeçar a cada tentativa falhada para a realização do seu objetivo.

⁶⁷ Este tipo de narrativa surge em Espanha em meados do século XVI com a obra *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. A categoria da narrativa mais importante para a novela (ou romance) é a personagem, sendo o protagonista desse tipo de relato justamente o pícaro. De acordo com João Adalberto Capato Júnior (2009) “o pícaro é qualificado como uma personagem de condição social humilde, sem ocupação certa, vivendo de expedientes, a maioria dos quais escuso (p.1).

⁶⁸ Namora, F. (s/d). *O Trigo e o Joio*. Lisboa: Círculo de Leitores

É, então, que, no caminho desta família, surge outro excluído, o vagabundo Barbaças, que é seduzido pelo obstinado e esperto Loas para o ajudar na construção do sonho da terra. Barbaças sente-se integrado naquele núcleo familiar, passando a partilhar com Loas o desejo de aquisição de uma burra que pudesse agilizar o preparo da terra para a sementeira do trigo. Outrora, Loas possuía uma parilha de mulas, mas perdeu-a devido a um longo período de seca, de empréstimos que o endividaram e, sobretudo, devido à competição desigual com produtores ricos e mecanizados que não deixam espaço para os pequenos e mal preparados lavradores.

O trabalho não é entendido como forma de opressão, mas, sim, de liberdade, pois significa algo necessário para subsistência ou enriquecimento material, tornando-se, acima de tudo, um verdadeiro legado de amor à terra. A realização do sonho da terra cultivada depende, contudo, da aquisição de uma burra, “que passa a ser uma aspiração coletiva que já não pode ser adiada” (Ferri, 2008, p.46). A burra passa a ser um sonho não apenas de Loas, mas também de Joana e de Alice, a que se junta Barbaças, que pela primeira vez disfruta do convívio familiar e conhece afeto. Porém, o fadista Vieirinha, homem capaz de muitas artimanhas para gozar de boa vida, regrada por bebida e mulheres, frustrará os desejos da família. Primeiro, na feira, convence Barbaças a gastar o dinheiro destinado à compra da burra em vinho e raparigas; depois, num acaso infeliz, provoca a morte do animal, ao condená-lo levemente a uma doença de que não poderia padecer.

A figura da burra representa uma possibilidade de emancipação económica e social, pois da sua presença na courela depende a melhoria da família inteira. Adquire, assim, um estatuto especial, pois a sua ida é antecipada pela renovação do estaleiro e a sua figura torna-se o tema central das conversas e preocupações da família.

A anterior tentativa de melhorar a situação da família, ou seja, a instalação do engenho de irrigação falhou, sendo que o mesmo foi deixado para enferrujar. O abandono da máquina não representa apenas a falta de conhecimentos e a crítica social de permanência de analfabetismo nos estratos sociais mais baixos da sociedade, mas também constitui “um elemento que interfere com imagem telúrica do Alentejo” (Doktorska, 2019, p.59). Ora, o engenho é apenas um mero objeto, mecânico e desanimado, incapaz de criar uma relação orgânica e íntima com a terra. A burra é, por isso, o elemento capaz de enquadrar-se melhor na courela e daí recomeçar a produção parada. Deste modo, o animal constitui um desígnio da suposta prosperidade futura e compõe o elemento que falta para recomeçar o ciclo da produção na courela.

A narrativa de Fernando Namora também inova, ao revelar um mundo que até então parecia interdito ao homem comum, aos pobres, pois mostra um mundo de desejos e de sonhos. Sem abandonar a problemática social do campo, a narrativa mostra os anseios e indagações do camponês humilde que não deixa de sonhar.

Os pequenos heróis do romance (Loas, Barbaças e Vieirinha) têm necessidades que ultrapassam a questão da fome e, por isso, também possuem grandeza. Através do narrador instituído, é “desanimalizado” o homem comum, atribuindo-lhe o requinte de sujeito com desejos. A necessidade do sonho permeia o caráter dos heróis e identifica-os com a figura do sonhador.

O grande objetivo de Loas é transformar a sua pequena courela numa herdade. Porém, este sonho não significa o desejo de enriquecimento, pois o coureleiro é diferente dos lavradores abastados Cortes e Maldonado. Deseja, sim, mais conforto para a sua família, bem como reaver a parrelha de mulas que lhe trará o respeito dos vizinhos. A relação de Loas com a terra é, sobretudo, de amor que mistura contemplação e erotismo. A esse propósito Urbano Tavares Rodrigues (1981) afirma que “se há texto na literatura portuguesa onde a mulher e a terra (sexualizada) se identificam como objecto de desejo (...) esse texto é bem «O Trigo e o Joio»” (pp.90-91). A terra para Loas significa o corpo da mulher amada que ele deseja tocar e fecundar. Porém, mais do que um desejo erótico, sente a vontade sublime de contemplar o espetáculo solene que é, para ele, o momento do cultivo e da procriação do solo. O querer ver a sua terra fecundada fazia de Loas um homem ousado, pois o que muitos consideravam uma insensatez era para ele uma possibilidade de ter a sua herdade, de poder abandonar a condição de lavrador submisso.

Numa terra de latifúndio, como é o Alentejo, a pequena lavoura tem poucas possibilidades de sobrevivência. Só um homem obstinado e sonhador como Loas insiste na sua luta de fecundar a terra, um sonho voluptuoso que se desdobra em vários objetivos: o engenho para tirar água, a compra da burra e a sedentarização forçada de Barbaças. Já a sua mulher, ex-ratinha⁶⁹, não tinha a mesma paixão pela planície que o marido e vive na nostalgia do seu norte húmido e verde.

Todos os projetos de Loas iriam, no entanto, ruir. A própria burra, segundo informação do Vieirinha, pertencera a uma leprosa, a quem a comprara. Gera-se então o pânico na família, como se a terra se tivesse tornado num espaço amaldiçoado.

⁶⁹ São considerados ratinhos os trabalhadores sazonais que se deslocam, a partir das Beiras, em ranchos para trabalharem nas ceifas no Alentejo.

Aconselhados por um curandeiro preparam um ritual que se baseia na queima de tojos sob o corpo da burra e da sua filha Alice, presumivelmente contaminada por aquela doença.

É com o tiro que mata a burra que o romance atinge o clímax, com ele morrendo também a esperança da abundância. Joana, tirando a arma das mãos do marido, abate o animal, precisamente quando Loas já tinha inferido que os bichos não contraem lepra: “(...) A nódoa foi alastrando, abrindo nervuras na terra negra. Já não era sangue da besta. Era a courela que gemia um suor de agonia, um suor de sangue. E nem um vento áspero, esse vento emigrado das montanhas do Norte, faltou ali para lhe enrugar a superfície viscosa e coagulada” (p.246).

Loas é neste círculo familiar o detentor do poder e o portador da voz. Joana raramente fala, “aparece-nos modelada através de carências” (Rodrigues, 1981, p.98), pois falta-lhe conforto e segurança e a natureza verde do Norte que lhe rodeou a infância, “desliza como uma criatura de pedra por entre os sonhos delirantes do Loas e a ternura ávida e inquieta de Alice” (*idem, ibidem*).

Joana representa o sacrifício, pois foi ela quem pôs a vida/sangue de todos na mão de Barbaças (vida que ele derramou na feira, mas pôde reaver e transformar na burra). O que significa o sacrifício? Nas palavras de Cleonice Berardinelli, significa: “(...) A fusão total dos quatro moradores da courela com a burra e a terra alentejana, através desse sangue comum que o vento do Norte vem arrepiar, não identificado com ele, mas com ele solidário. Um mistério de transubstanciação que Joana indiciara e de que fora sacerdotiza, mal-grado seu” (Berardinelli, 1985, p.383)

No fim da narrativa, retorna-se a uma situação periódica: Loas, que já tivera uma parilha de mulas e perdera-a, teve uma burra e perdeu-a; isto é: a um período de posse, seguiu-se outro de perda, não uma, mas duas vezes, “o que indica a continuidade cíclica do processo” (*idem, ibidem*). A narrativa não termina com uma solução; permanece aberta, diante da impossibilidade de se realizar o sonho de Loas dentro da sociedade em que procura inserir-se e que o rejeita. O seu sonho não era muito ambicioso: apenas queria cultivar a sua terra e dela receber uma resposta generosa; mas nem isso lhe é concedido: o joio (a lei da sociedade) é, na verdade, mais forte que o trigo.

Esta é, pois, a mensagem neorrealista da obra, que, na verdade, não é tão agressiva como as dos seus congéneres dos fins dos anos 30 e década de 40. Note-se que o narrador nunca insiste no aspeto miserável das coisas e das gentes. Pouco sabemos acerca da casa, dos móveis e das roupas que as personagens vestem; sabemos, sim, que têm o suficiente

para comer e sobreviver. Ao Barbaças e à Alice basta-lhes a burra, Joana quer plantar legumes e flores, um pouco do seu Norte, só Loas quer mais, tendo o sonho de transformar a courela numa herdade, sonho esse que não se materializa. De acordo com Urbano Tavares Rodrigues (1981), “a ideologia do narrador e do grupo social neo-realista (...) manifestam-se não na consciência real das figuras, mas através delas (...)” (p.98).

Na verdade, o narrador vai expondo as suas ideias através das falas e ações das personagens, como, por exemplo, no julgamento que Vieirinha pronuncia acerca dos senhores quando Loas lhe pergunta se o tal homem que manda na cidade saberá de motores: “Acho que não, compadre. Os senhores não precisam de conhecer de motores nem de coisa nenhuma” (p.121), bem como na denúncia inocente que este faz dos lavradores que foram levados à cidade para “darem vivas a um senhor qualquer” (*idem*).

Vítima inocente de uma fatalidade social, Loas, perseguindo o seu sonho (afinal uma utopia), “sintetiza a denúncia de um *status* em que o joio sufoca o trigo, e continuará a sufoca-lo” (Berardinelli, 1985, p.384).

Urbano Tavares Rodrigues⁷⁰ é de opinião que a analogia entre a frustração da família e situação socioeconómica vivida é discreta, ainda que existente, conferindo ao romance a universalidade desejada que, no entanto, é sobretudo alcançada pelo penetrante cântico da terra que está presente da primeira à última página.

4.3.1. Um trio de malandragem e outras personagens

Aparentemente *O Trigo e o Joio* assume a forma de romance, já que nele está implícita uma ação que de acordo com a definição de Carlos Reis (2018) é “relativamente alargada e complicada por ramificações secundárias, com componentes sociais, culturais ou psicológicas que envolvem o destino das personagens (...)” (p. 433). No entanto, Urbano Tavares Rodrigues (1981) lembra que a obra, na verdade, “resulta menos linear do que a uma primeira leitura possa parecer” (p.88). Se inicialmente o foco narrativo é o de um narrador homodiegético, depressa nos apercebemos que a focalização passa a ser omnisciente. O narrador conhece toda a história e sabe praticamente tudo sobre as personagens. É através dele que entramos em contacto com as “coisas da vila, do Alentejo cáldico e bárbaro e dos heróis que lhe dão nervos ou moleza, risos ou tragédia” (p.10), uma

A⁷⁰ Cf. Rodrigues, U. T. (1981). *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. Póvoa do Varzim: Moraes Editores.

vez que ele abre “ao acaso as páginas do passado” (*idem*). Dessa gente alentejana debrucemo-nos na trajetória dos pequenos heróis Loas, Barbaças e Vieirinha.

Loas é o patriarca da família da courela; precisa de ajuda para lavrar a terra; Barbaças será o “sócio” ideal. Não é difícil fazer com que ele fique na courela por algum tempo, mas o pequeno lavrador sabe que o vadio se cansaria depressa da vida naquele espaço, longe da vida na vila e da vadiagem habitual. Não bastaria a garantia de boa comida e a falsa promessa de sociedade para manter Barbaças preso ao trabalho, “era preciso envolvê-lo no sonho de fazer daquele pedaço de chão uma herdade” (Ferri, s/d, p.11). As investidas de Loas para seduzir Barbaças são muitas, criando histórias tão irreais que podem pôr em risco os seus objetivos. O lavrador apela aos dons mágicos que lhe são reconhecidos, mas Barbaças resiste: “– Bem, Ti Loas.... Então o melhor será eu ir-me embora amanhã. Para falar franco...” (p.28). O vadio parece desconfiado das aldrabices do dono da courela e desejoso de voltar à sua vida errante e sem compromissos.

Vendo que não consegue convencê-lo, opta por abandonar todos os disfarces e assume que só quer mesmo comprar a burra. Atira-se-lhe aos pés com uma voz que “parecia ressoar da própria terra” (p.36), trata-o pelo seu verdadeiro nome, retirando-lhe a alcunha valoriza-o como ser humano, e pede-lhe que vá comprar a burra. Naquele momento em que “a voz e o corpo de Loas continuavam espojados no solo, humildes, despidos de toda a manha e brio” (*idem*), consolida-se a sociedade e Barbaças promete associar-se ao sonho do lavrador. A missão de comprar a burra é o laço que prende Barbaças à courela e ao sonho do lavrador.

Também Joana, até então renegada para segundo plano, sente que vale a pena acompanhar o marido no sonho da aquisição da burra. É ela que, tratando o vadio pelo nome próprio (como já o havia feito Loas), lhe atribui responsabilidades como guardião do dinheiro: “- Eu cá... Eu cá não sabia desse dinheiro, Luís. Julguei que... o meu homem já o tivesse gasto. Mas quando to entregar é o mesmo que te pôr nas mãos o sangue de todos nós” (p.41).

Conhecemos Loas no início da história quando surge na estrada acompanhado pela família, e o mesmo manter-se-á inalterável até ao fim da obra, “aferrado ao sonho e à palavra, esta será o meio para atingir aquele, mas também para perdê-lo” (Berardinelli, 1985, p.361). É um ser igual a si próprio, dado que a vida não o transforma, sendo persistente às mudanças. É a instabilidade que o caracteriza que lhe dá força para sofrer os reveses e continuar a ter ânimo.

Loas olha e fala. Pelo olhar, penetra-lhe o sonho; pela fala, manifesta-se, convence outros, contacta com as gentes e as coisas. Representa, por isso, a lavradores pobres, não deixando, no entanto, de ser um sonhador. Tem, assim, todas as características da personagem plana.

Barbaças é apresentado como um sujeito vadio que se aproveita do facto de não ter família e da bondade alheia para continuar a levar uma vida de ócio. Na verdade, “ele é uma espécie de fantoche manipulado por uma classe que necessita dos miseráveis e marginais para mostrar sua face caridosa” (Ferri, 2008, p.48). A certa altura da história, quando Barbaças contraíra tétano, a população da vila vira aí uma possibilidade de transformar a caridade numa forma de autopromoção, pois, na realidade, pouco se importava com a vida e a morte do vagabundo.

Tétano! O barbaças era tão malandro tão astucioso, que até acolhera uma doença medonha e singular para converter com mais probabilidades de rendimento, os corações abastados das redondezas. Se ele morresse ao abandono com uma doença sem história, não vinha daí mal ao mundo; mas essa palavra «tétano», tremenda e rara, e de qualquer dos modos sensacional, iria correr, como um fado as léguas da charneca – e por isso a vila se achou na obrigação de partilhar dessa glória, ajudando o Barbaças a morrer ou a viver (...) (pp.11-12).

O passado da personagem, que nos chega através de *flashback*, define-o como um sujeito que se deixa levar pela inércia e pelo oportunismo, sem, no entanto, se aperceber da vantagem que a sua marginalização podia ter. A sua miséria serve para que os mais ricos, como a “religiosíssima” D. Quitéria e os lavradores Cortes e Maldonado, pudessem exhibir toda a sua humanidade e generosidade. A condição de vadio exerce um certo fascínio sobre os moradores da vila, pois ele é livre de escolher o mundo da ordem, onde trabalha como um homem, e o mundo da desordem, onde fica a “cantar ou praguejar o dia inteiro” (p.13).

Ainda que Barbaças não viaje por muitos lugares (o seu maior percurso é da vila para a courela de Loas), passa por um período de grandes descobertas que transformam a sua existência vadia. As mudanças anunciam-se logo no início da história, quando encontra Loas e a sua família na estrada, sendo convencido a acompanhá-los até à courela.

O vagabundo permanece por lá mais tempo do que imaginava. No princípio, deixa-se ficar para animar os seus dias monótonos e para satisfazer o estômago. Mas o que realmente determina a permanência de Barbaças na courela é o convite de Loas para se tornarem sócios: “– Gaita Barbaças: precisava aqui de um companheiro... E de uma besta que ajudasse a gente...” (p18).

É um homem sozinho no mundo, está longe de perceber o sentimento que Loas nutre pela terra e o seu desejo de torná-la fecunda; porém, “aquele convite de Loas, associando-se à sua vida, comovia-o” (p.19).

A partir da união com a família do pequeno lavrador, Barbaças vive coisas que até então desconhecia. Pela primeira vez, sente-se membro de uma família. Isso trouxe-lhe a consciência de que aquela independência dos tempos de vadio na vila, na verdade, era uma ilusão e isolava-o. Entregou-se com vontade à nova empreitada; e a sua força de trabalho unida ao otimismo de Loas renderam grande avanço no cultivo da terra. O pequeno lavrador que inicialmente apenas vira em Barbaças a possibilidade de ter alguém para fazer o trabalho mais pesado apercebe-se, em pouco tempo, que poderia contar com a sua lealdade. Começa, então, a surgir outro homem envolvido sinceramente com o sonho da terra, pois descobre que é capaz de sentir e receber afeto, até então um sentimento desconhecido.

Deste modo, Barbaças demonstra que também é emotivo e ingênuo. Além de afeto, o voto de confiança recebido da família de Loas, conferindo-lhe a missão de comprar a burra desejada por todos, fizeram-no ter a certeza de que aquele sonho também já fazia parte da vida dele:

(...) A compra da burra era mais do que uma questão de honra: era uma aspiração quase dolorosa e que já lhe pertencia tanto como ao Loas. Tornara-se membro de uma família, misturava-se nas suas angústias, hábitos, prazeres. E, por muito que as angústias sufocassem os prazeres, sentia-se pela primeira vez acompanhado, apoiado, um ser humano (p.42).

A partir do momento em que recebe a missão de comprar a burra, as ações de Barbaças passam a ter uma finalidade específica que pretende honrar o compromisso assumido. O seu trajeto afasta-se da errância do passado de existência picaresca.

Podemos observar que, de facto, a partir da união com Loas, as experiências vividas por Barbaças lhe vão moldando o caráter. Recebida a incumbência de encontrar a burra, parte para a feira com o firme propósito de não decepcionar as gentes da courela; “no entanto vê-se obrigado a enfrentar tentações muito difíceis para alguém que, até bem pouco tempo, era apenas um vadio sem compromisso com nada” (Ferri, 2008, p.52). Deixa-se convencer por Vieirinha e deixa-se vencer pelo desejo, perdendo todo o dinheiro amealhado para a compra da burra. É deste momento de fraqueza que vem a sua transformação, pois, humilhado e envergonhado pela decepção provocada a Loas, compromete-se com o sócio e consigo mesmo a devolver o dinheiro gasto levemente.

O primeiro passo no sentido de honrar esse compromisso acontece no clube particular dos grandes lavradores, para onde é levado com Vieirinha, a fim de serem interrogados pelos poderosos senhores da vila. Aí, num gesto de cólera, o Barbaças rasga as notas oferecidas a Loas pelo latifundiário Cortes para a compra do animal, oferta essa que tem a óbvia intenção de humilhar o pequeno lavrador. Ainda que não tivesse consciência disso, a atitude de Barbaças revela a luta de classes que opõe opressores e oprimidos. Naquele momento, o vadio age por brio, deixando de ser um marginal para adquirir a condição de homem:

-Não, Ti Loas! Este dinheiro, não, Ti Loas! – e triturava as notas com os dedos coriáceos, como se nessa raiva quisesse amachucar tudo aquilo que o dinheiro representava. – Sou eu que lhe hei-de entregar o que lhe pertence, Ti Loas!

Loas ainda estendeu as mãos para salvar o dinheiro dos destemperos do Barbaças e sentiu-se capaz de estrangular o vadio antes que as maravilhosas ficassem inutilizadas. Mas logo depois tolitheu uma onda de definitivo desânimo e inação. Os seus olhos tornaram-se apenas compassivos quando o Barbaças levou ainda o dinheiro aos dentes e o despedaçou furiosamente. Era como se, exausto de sofrer e reagir, assistisse já com indiferença à sua própria execução (p.102).

A atitude de Barbaças apanha todos de surpresa, pelo que mais nenhum dos presentes teve um único gesto. Só algum tempo depois Vieirinha admite que Barbaças se tornara um homem.

Desde então, entrega-se a uma dupla e pesada jornada de trabalho até conseguir o dinheiro para concretizar o sonho da família que já sente como sua: ceifa por dinheiro o trigo de Cortes e, por amizade, o de Loas. No momento de receber pelo trabalho realizado, Barbaças tem novo confronto com o lavrador abastado. Nesse confronto, há “uma imensa atmosfera de violência” (Ferri, 2008, p.53), pois o lavrador não esquece o episódio das notas e aproveita-se da sua condição de patrão para humilhar e intimidar Barbaças. Começa por ameaçar destruir as oito notas a que o subordinado tem direito pela ceifa: “- Mas tu não precisas de dinheiro para coisa nenhuma! Até o rasgas!... (...) – E quando precisares de dinheiro, basta roubá-lo ao Loas” (p.129), depois, demonstrando toda a sua crueldade, o lavrador põe o ratinho de estimação de Barbaças na mira do corvo que costuma exibir como demonstração do seu poder. O corvo devora o ratinho, sendo esta a alegoria que representa a luta de classes. Barbaças, agora já consciente que existem “forças inamovíveis” (p.130), tem novo gesto heroico, matando o corvo desafia a ordem vigente e, simbolicamente, rompe “as teias da inconsciência e da opressão” (p.131).

Depois de cumprida a palavra afiançada a Loas e, finalmente, comprada a burra, Barbaças podia voltar à sua vida vadia de antes, mas já estava seduzido pela experiência do afeto e pelos apelos da terra.

A transformação do vadio revela uma severa crítica de Fernando Namora à classe dos grandes proprietários, os opressores, representada pelos lavradores Cortes e Maldonado, que impedem o progresso do campo e exploram a força de trabalho alheia.

A evolução de Barbaças, evidenciada ao longo da narrativa, confere-lhe densidade psicológica, demonstrando que estamos na presença de uma personagem redonda, pois, como nos diz Carlos Reis (2018), “a imprevisibilidade evidenciada que é própria da personagem redonda, a revelação gradual dos seus traumas, das suas vacilações e das suas obsessões constituem elementos determinantes (...)” (p.402) para a sua construção. A sua presença é um fator relevante para a inserção do romance na segunda fase do neorrealismo, pois, apesar da sua data de edição (1954), desenrola-se no mundo rural que, como sabemos, é uma característica ligada à primeira fase do movimento.

Vieirinha completa o trio de personagens que podemos considerar bons malandros, também ele uma figura que apresenta alguns traços do romance picaresco. É um aventureiro que andou por África e pelo Brasil atrás do sonho da fortuna e teve de lutar com recursos próprios pela sobrevivência.

O Vieirinha estivera no Amazonas. Partira da vila em ganapo, atravessara as Áfricas roubando e matando, dera um salto ao Brasil e depois, com a barriga cheia de aventuras, regressara à vila para gozar a herança de um tio-avô que fora cónego do bispado de Évora. Era um homem que trazia em si, nos gestos e nos discursos, o cheiro do mundo, sugestões perigosas e perturbantes (p.55).

Sem conquistar fortuna, voltou a Portugal. Como a herança que recebera “estava reduzida a uma casa” (*idem*), o homem precisou de recorrer a pequenas atividades que lhe permitiam o sustento. Muito astuto, Vieirinha não hesitava em usar a boa lábia para enganar os menos espertos, caso vislumbrasse a oportunidade de desfrutar de boa bebida e da companhia de uma mulher, como é exemplo o episódio em que se apropria de dinheiro trazido por Barbaças para a compra da burra de Loas. Conhece os desejos secretos do companheiro, que, na verdade, eram os seus também, e, por isso, aproxima-se o mais possível da barraca onde estavam as prostitutas e lança a ideia:

- Tenho uma ideia, Barbaças. A gente, com dinheiro, consegue coisas: uma mulher, por exemplo. E dinheiro temos nós. Mas...
- O dinheiro é prà burra.
- Bem sei – retorquiu com enfado – Já disseste muita vez. Mas o Loas, sem mim, ia pagar um dinheirão. Ora se eu lhe poupo umas coroas comprando a burra ao meu comprando de Arraiolos, parece-me que tenho direito a qualquer coisa (...) (p.65).

Vieirinha mostra a sua vileza, ao revelar a Loas que a burra comprada para o trabalho na courela pertencera a uma leprosa com intenção de fazê-lo crer que “a lepra se transmite das pessoas para os animais” (Pirrette e Chalendar, *apud* Ferri, 2008, p.57). As

suas palavras acabaram por desfazer o sonho de Loas, seu compadre, porque instauraram o pânico na courela. Acreditando que a burra pudesse estar contaminada pela lepra, Loas e Joana passam a temer pela família (principalmente por Alice que não saía de perto do animal), abrindo espaço para que a angústia e o medo levassem a mulher a matar a burra, num ato fatal de desespero e carregado de simbolismo, tal como já referimos.

A revelação do malandro é a motivação romanesca para que o leitor possa ser mantido em suspense sobre o destino das personagens até ao final da história. Por outro lado, a sua atitude é necessária à própria economia narrativa, já que ainda não era o momento da revolução (estamos no ano de 1954), sendo o final uma alegoria do tempo histórico real. O sangue da burra derramado é o sangue da família e, para além dela, de todo um povo que naquela época era oprimido e desiludido, sentindo que tinha ainda pouca capacidade para lutar.

Acreditamos que, tal como os pequenos delitos cometidos por Barbaças refletem a sua origem miserável e, conseqüentemente o medo da fome e a falta de valores morais, as trapaças de Vieirinha também são fruto da sua existência solitária e de uma filosofia de vida egoísta adquirida durante as suas andanças repletas de infortúnios.

Esta personagem não passa por qualquer transformação, tal como a alcançada por Barbaças, até porque não é muito dado ao trabalho pesado e é incapaz de afetivamente se envolver de uma forma séria com alguém. Todavia, notamos algumas reações que podem ser vistas como marcas de humanidade, o que o torna um pequeno herói. Saliente-se, deste modo, a demonstração de amizade por Loas ao assumir a autoria do roubo do dinheiro. Ao deparar-se com a possibilidade de perder a companhia de uma mulher doente, é capaz de despertar a piedade de Loas, mas também de provocar no leitor uma empatia que o redime dos seus pequenos crimes. Tivera essa mulher consigo duas semanas, e ela, apesar de doente, satisfê-lo. Quando fugiu, provocou-lhe uma sincera tristeza.

A voz do Vieirinha tornara-se tão lastimosa, de tão triste humilhação, que Loas sentiu necessidade de o consolar de algum modo (p.189).

Estes são os pequenos heróis de *O Trigo e o Joio* que, na nossa opinião, se tornam sedutores, porque tentam garantir a concretização dos seus sonhos e, em nome deles, colocam os seus desejos acima de qualquer ordem. A luta é comovente, porque é contrária a situações sociais injustas e desumanas e nunca duvida que a liberdade é a maior de todas as riquezas. Loas, Barbaças e Vieirinha “fazem-nos acreditar que ao menos na ficção esta luta pode ser vencida pelo pequeno” (Ferri, 2008, p.82).

Todavia, nesta narrativa, não podemos olvidar as personagens secundárias que contribuem para o desenvolvimento da ação. De Joana, esposa de Loas, já sabemos que em geral é calada.

Ao falar do Alentejo e dos alentejanos, o narrador opõe-lhes Joana: “Apenas a Ti Joana, mulher de Loas, que viera para charneca numa vaga de ratinhos, teria o Norte húmido e verde até ao fim presente nos sentidos” (p.21).

Está cansada de acompanhar o marido “nas miragens e nos fracassos” (p.38); contudo, interessa-se pela compra da burra, “porque sente que com este novo sonho o Loas se aproximava das realidades” (Berardinelli, 1985, p.359). Fica ressentida com o Barbaças pelo extravio do dinheiro, mas quando o vê arrependido e decidido a angariar o dinheiro para a compra da burra, tudo lhe perdoa. É também ela que revela a existência da burra nas Malhadas.

É a partir do momento em que se sabe que a burra pertencera a uma leprosa que o ritmo de ação de Joana acelera. Encontra a filha com a burra e, ao encontrar-lhe uma bolha no corpo, pede ao marido que venda o animal. Na caminhada para a casa do curandeiro, é ela quem toma as iniciativas. No regresso, foge da charneca e vai buscar alívio e alento na floresta que lhe lembra a sua terra. “Para onde fugia Joana, indiferente ao cansaço da filha? (...) Joana fugindo da charneca, fugindo do trigo, fugia dos seus pensamentos estagnados” (p.221). O ar puro dos pinheiros parece-lhe capaz de libertar a filha “dos limos da charneca e da podridão da doença” (p.224).

Claramente, ao longo de todo o tempo, percebemos que existe nesta personagem uma tensão crescente, que se reflete nos gestos, nas atitudes e na frase, breve e incisiva que ela pronuncia na dramática cena final do romance: “- Aí a tens. Mata-a já, Loas” (p.244). Num impulso, tira a espingarda da mão do marido e dispara-a, como num ato de libertação.

Alice é a criança desta história, filha de Loas e de Joana. Não sabemos que idade tem, nem a cor dos seus olhos ou dos cabelos. Sabemos que é calada, mas com uma cara expressiva. É feliz, adora animais e só se entristece quando a separam da burra. Entende-se bem com o Barbaças.

Tal como o pai, tem “nas veias o torpor da planície” (p.224); da mãe herdou o silêncio; de ambos, a persistência — pois, mesmo sabendo que será castigada, ludibria a vigilância dos pais e vai encontrar-se com a sua querida burra.

Nesta narrativa, a criança não é de todo a figura mais importante. O narrador pretende, acima de tudo, demonstrar que a luta é encetada pelos adultos da família a que

ela pertence. Ainda assim, ela é a causa do desespero dos pais, ao suspeitarem que poderia ter contraído lepra.

Os lavradores Maldonado e Cortes são, juntamente com D. Quitéria, “os representantes da burguesia nessa estória de gente miúda” (Berardinelli, 1985, p.363). São orgulhosos desse título que ostentam na vila e recusam que o dono de uma courela, como Loas, se possa equiparar a eles.

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que em *O Trigo e o Joio* parece existir uma aparente contradição: se, por um lado, temos uma crítica social que expõe a injustiça e a opressão (aspetos que vitimizam sempre os mais humildes) da sociedade em que Fernando Namora se insere, por outro, revela-se o sentido amargo de impotência humana. Na verdade, “o homem parece poder pouco contra as poderosas forças que o cercam e condicionam” (Batista, 2016b, p.257).

O desenlace da história parece conter também um misto de pessimismo e otimismo, ainda que o primeiro prevaleça. Naquele momento, o sonho de uma sociedade desalienada, livre e justa (que se confunde com o sonho de Loas) ainda não é possível. O tempo da realização desse sonho ainda não havia chegado, mas este parece não se ter extinguido em definitivo, pois Loas não se mostra rendido. Assim sendo, a narrativa, que numa leitura mais superficial parece amargurada e pessimista, contém também uma réstia de otimismo, ainda que no tempo diegético não sejam espectáveis mudanças.

O romance pode, assim, ser lido simultaneamente “como alegoria de uma certa esperança ou como metáfora do homem a perseguir um objetivo que as circunstâncias corrompem” (Batista, 2016, p.260).

Conclusão provisória

As obras neorrealistas analisadas neste capítulo pretenderam, acima de tudo, demonstrar a capacidade das ideias deste movimento de, através da explanação das reais condições de vida de uma parte significativa da população, contrariarem as políticas económicas e sociais vigentes.

A publicação de *Gaibéus* foi, ao mesmo tempo, ponto de chegada e de partida, uma vez que se tornou um marco fundamental num percurso em que a criação artística era parte inseparável da sua atividade cultural e política intensa, ao lado do povo que quis tomar como objeto e destinatário da sua escrita.

Pouco tempo depois, *Esteiros* foi mais uma peça chave e de indiscutível qualidade para que o neorrealismo se asseverasse como estética literária. É impossível ficar indiferente à tragédia daqueles meninos iludidos, inexperientes e inocentes que lutam contra o mundo dos adultos desiludidos e experimentados que não lhes podem valer nem lutar por eles, que, ao mesmo tempo, não deixam de os explorar em nome de uma burguesia endinheirada. A desilusão, o abuso, a dor, o desencanto e todos os sentimentos que emanam daquelas crianças criam nos leitores uma certa repulsa pelo grupo dos capitalistas exploradores. Essa é, pois, a pretensão do autor, que com o romance denuncia uma sociedade cuja preocupação básica é o privilégio de determinadas camadas sociais, para as quais o maior valor é o capital em detrimento da própria vida, que se torna desprezível.

A terceira obra estudada, nascida na década de 50, distingue-se das primeiras, na medida em que acompanha a vida quotidiana de uma família e não de um ou mais grupos sociais. A família da courela representa todas as outras famílias e grupos sociais marginalizados, que ainda que mantenham os sonhos e a esperança, veem-se agrilhoados por uma sociedade que os repela. As personagens têm sonhos individuais; no entanto, une-os o sonho da aquisição da burra. A narrativa termina com a morte trágica e precipitada do animal que, no entanto, deixa a impressão de que o sonho apenas fica adiado — um sonho que historicamente ainda não era possível, mas que, pelo menos no imaginário dos leitores, se mantém vivo, porque a trajetória daqueles homens é marcada pela persistência e pela esperança.

Na nossa opinião, o que une as três narrativas é precisamente a capacidade sonhadora que emana de cada uma delas. Como já foi referido, a personagem ceifeiro rebelde em *Gaibéus* e Pedro, o pai de Gaitinhas, em *Esteiros*, respetivamente, encarnam essa capacidade de sentirem a opressão e exploração que recai sobre os mais pobres e pugnam por um futuro diferente e melhor. Em *O Trigo e o Joio*, Loas é o homem que, mesmo perante todas as dificuldades e projetos falhados, não desiste dos seus sonhos e acredita num futuro que a toda a família há de sorrir. Afirmamos, assim, que em cada um dos romances existem personagens com alguma consciência, ainda que nenhuma delas se revolte verdadeiramente e tome uma atitude de rutura com a situação vigente, pois o tempo da revolução ainda não tinha chegado.

Acerca do não surgimento, em obras neorrealistas, de lutas vitoriosas, que pudessem conduzir a um significativo otimismo, Margarida Losa esclarece:

A comunidade camponesa encontra-se no início de um processo, ele também de aprendizagem, que irá eventualmente permitir-lhe consolidar a ideia de que, como grupo unido, poderão ter uma força imbatível. No entanto, as eventuais lutas bem estruturadas, devidamente lideradas, e por isso mesmo, provavelmente vitoriosas – então sim à imagem dessas outras do passado remoto narradas pelos poetas épicos – residem no futuro, sugerir a sua possibilidade e, acima de tudo, procura gerar no leitor o desejo de que essas lutas aconteçam.
(Losa, 1989, p.37)

CONCLUSÃO GERAL

Durante o Estado Novo, o povo português encontrava-se dominado pelo regime fascista, o qual, entre outras atitudes, fazia uma forte campanha à literatura que punha em causa a sua ideologia e os seus métodos. Carina Infante do Carmo⁷¹ explicou que, por volta de 1945, o Secretariado Nacional de Informação (SNI) produzia e distribuía cartazes destinados, principalmente, às classes trabalhadoras, nos quais, entre outras diretrizes, se fazia fortes menções às produções artísticas (entre elas a literatura) que, segundo o regime salazarista, estariam diretamente contra o Governo.

A literatura mencionada era a neorrealista, que promovia um ambiente cultural antifascista que se viria a configurar como um dos movimentos literários mais importantes nascidos na primeira metade do século XX no nosso país.

Por tudo o que nesta investigação conseguimos apurar, consideramos que o grande objetivo do movimento neorrealista (no qual parecia haver algum otimismo) era, efetivamente, criar uma literatura nova que conquistasse um vasto e novo público. Se a literatura, influenciada e voltada para a vida social dos homens, interviesse na sociedade de forma intelectualmente séria e esclarecida (sem que o valor estético tivesse necessariamente de ser abandonado) a evolução social, num sentido mais justo e humano, seria possível, como defendia o materialismo dialético de Karl Marx. Impunha-se, pois, uma literatura realista que não virasse as costas aos homens, que não procurasse afastá-los da sua vida, mas que, pelo contrário, procurasse consciencializá-los, não se esquecendo dos menos protegidos socialmente e que reconhecesse o papel dos escritores na sociedade.

O neorrealismo foi a voz de denúncia; e, naquele contexto, não poderia ter sido diferente. A extrema consciência dos escritores daquela geração (principalmente da primeira fase) que os levava, por vezes, ao objetivismo em demasia, fazendo com que em alguns casos as obras só tivessem sentido à luz do contexto social, serviu de energia motriz para fortalecer e amadurecer, a seu tempo, as raízes do movimento.

Todavia, terá o neorrealismo literário tido a capacidade de contribuir para a desconstrução da ideologia do Estado Novo? Afinal de contas, o esclarecimento dessa questão é o nosso principal objetivo.

⁷¹ Cf. Carmo, 2010.

A verdade é que o neorrealismo no seu destino histórico-literário entrou em crise, crise essa, cremos nós, motivada essencialmente por três fatores: em primeiro lugar, importa lembrar que o salazarismo sobreviveu a 1945, ou seja, sobreviveu à vitória dos Aliados, triunfo que, contrariamente àquilo que a oposição antifascista portuguesa esperava, não arrastou a ditadura para o colapso; em segundo lugar, esclareça-se que os estrangulamentos comunicativos nunca foram resolvidos desde os primórdios do neorrealismo, pois o analfabetismo nunca deixou de atingir parcelas vastíssimas da população portuguesa, em particular o campesinato, que era o destinatário primordial da mensagem neorrealista, ao mesmo tempo que a vigência da censura prévia e de mecanismos de intimidação e de dissuasão tornavam muito difícil e problemática a circulação de obras literárias de fundo ideológico marxista. Quanto ao terceiro e último fator: ele encontra-se ligado, de acordo com Carlos Reis (2005), “às tensões internas vividas pelo movimento comunista, na sequência do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, em 1956, no qual foi feita a denúncia dos erros de Estaline” (p.28).

Por tudo isto, a literatura foi-se afastando progressivamente do dogmatismo neorrealista. O discurso neorrealista entrou em saturação irreversível, onde se fazia notar a noção, cada vez mais assumida, de que a literatura não bastava, por si só, para contrariar as injustiças sociais, a violência da repressão e o autoritarismo político; quando muito, ela estimulava (ou tentava estimular) uma consciencialização social que, por outras formas, havia de contribuir para eliminar a violência exercida. Assim se compreende a orientação da literatura para temas e estratégias literárias cada vez mais afastadas da doutrina neorrealista.

Simultaneamente, aqueles que foram os principais fatores de crise do neorrealismo acabaram por motivar uma superação e uma renovação literárias, até mesmo por parte de escritores de feição ortodoxamente neorrealista, como é o caso de Alves Redol em *Barranco de Cegos* (1961), que deliberadamente fez uma incursão pela História.

Assim sendo, qual será a razão que faz com que, ainda na atualidade, se continuem a ler autores neorrealistas e teorizadores do movimento?

Nas últimas décadas, têm surgido publicações da exegese crítica de alguns autores e do enquadramento histórico-ideológico do movimento⁷², situação esta a que não são

⁷² Considerando apenas edições portuguesas acerca da teorização do movimento neorrealista, destacamos algumas: Reis (1981, 1983), Magalhães (tese de doutoramento de 2008 e editada em 2009), Viçoso (2011), Losa (2014).

alheias as atividades do Museu do Neorrealismo (Vila Franca de Xira) e a Casa da Achada – Centro Mário Dionísio (Lisboa), pois ambas as instituições levam a cabo abordagens relevantes do espólio neorrealista através de exposições, debates e assídua produção literária.

Com toda a certeza, haverá motivações para que tal aconteça nos dias de hoje; acreditando nas palavras de Carina Infante do Carmo (2012), deve-se ao “facto de a distância favorecer o apuramento do que melhor ficou dos meados do século passado” (p.56), bem como a imperativos da memória de Portugal. Na verdade, os neorrealistas foram capazes de atribuir à literatura um valor patrimonial, que através de um *corpus* literário específico revelou a outra pátria e o outro povo, que não os da política de espírito salazarista.

Sabemos que o prestígio que o regime adquiriu nos anos 30 foi gradualmente decaindo nas décadas seguintes e foi ganhando estatuto uma cultura literária, plástica e musical alinhada ideologicamente à esquerda, funcionando até certo ponto como a “imagem invertida no espelho” (Lourenço, *apud* Carmo, 2012, p.56) da ditadura. Foi essa imagem que chegou e venceu no dia 25 de abril de 74, sob a égide de um imaginário resistente a uma ditadura duradoura. Desta forma, a projeção social do grupo dos escritores neorrealistas e das suas obras persistiu para além de 74 e chegou aos nossos dias. Porém, já o dissemos: desde o final da década de 50 que os projetos do movimento se haviam esgotado e daí para a frente diversificaram-se os percursos literários dos escritores, com novas opções na composição romanesca e poética.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Ativa

- Gomes, S. P. (1987 [1941]). *Esteiros* (11ªed). Mem Martins: Europa América.
- Namora, F. (s/d [1954]). *O Trigo e o Joio*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Redol, A. (1979 [1939]). *Gaibéus* (edição comemorativa). Mem Martins: Edições Europa- América.

Bibliografia Passiva

- Ajzenberg, E. (2012). A semana de Arte Moderna de 1922. *Revista Cultura e Extensão USP* (7), 25-29. Recuperado de: <https://www.revistas.usp.br/rce/article/view/46491/50247>
- Alemão, S. (2007). Ballets Rose: as cloacas do regime. In *Os anos de Salazar* (vol.23). (pp. 7-25). (s/l): Planeta DeAgostini.
- Almeida, J. A. (s/d). *A Bagaceira*. Lisboa: Edições «Livros do Brasil».
- Almeida, S. V. (2014). Gaibéus: “Antes de tudo um documentário humano”. Povo, Arte e Etnografia. In *Alves Redol: o olhar das ciências sociais*. (pp.439-452). Lisboa: Edições Colibri.
- Alves, J. (2009) Narratologia. In *E-Dicionário de Termos Literários*. Recuperado de: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratologia/>
- Amado, J. (2003). *Capitães da Areia* (5ª ed). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Andrade, J. P. (1997). Neo-Realismo. In *Dicionário de Literatura* (4ª ed.). (3.º vol.). (pp.725-778). Porto: Livraria Figueirinhas.
- Andrade, J. P. (2002). *Ambições e limites do neo-realismo português*. Lisboa: Acontecimento.
- Azevedo, C. (1997). *Mutiladas e Proibidas: Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Bakuzis, A. (1984). Reformismo e roupagem revolucionária: uma comparação das forças sociais em Esteiros e Capitães da Areia. *Master* 13 (2), 36-48. Recuperado de: <https://escholarship.org/content/qt56r4t91t/qt56r4t91t.pdf>
- Barthes, R. (1976). Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In *Análise Estrutural da Narrativa*. (4ª. ed.). (pp. 19-60). Petrópolis: Editora Vozes Limitada.

- Batista, F. T. (2016a). Literatura viva ou vida na literatura: A torre de marfim da Presença como alvo preferido dos neorrealistas. *Uniletras* 38 (2), 307-320. Recuperado de: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>.
- Batista, F. T. (2016b). *Fernando Namora: Retratos Ficcionalis de um País Real*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Braga, I. (2007). SPN: A encenação do salazarismo. In *Os anos de Salazar* (vol.2). (pp.52-61). (s/l): Planeta DeAgostini.
- Berardinelli, C. (1985). *O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora. In *Estudos de Literatura Portuguesa*. (pp. 343-284). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Bergamo, E. A. (2013). Literatura, Trabalho e Terra: *Cacau*, de Jorge Amado e *Fanga*, de Alves Redol. In *Nova Síntese*, 8. (pp. 45-53). Lisboa: Edições Colibri.
- Bezerra, A. C. (2020). John Steibeck a Alves Redol: caminhos que se tocam na obra de dois escritores. In *Neo-Realismo Português e Realismo no Mundo*. (pp. 101-118). Lisboa: Edições Colibri.
- Bosi, A. (2017). *História Concisa da Literatura Brasileira*. (52ª ed.). São Paulo: Editora Cultrix.
- Brito, J. P. (1980). O Estado Novo e a aldeia mais portuguesa de Portugal. In *Colóquio da Faculdade de Letras de Lisboa* (pp.511-531). Lisboa, Portugal: Biblioteca de História
- Canotilho, M. (2007). A Constituição Portuguesa de 1933. In *Os anos de Salazar* (vol.2). (pp. 7-29). (s/l): Planeta DeAgostini.
- Carmo, C.I (2010). A francofilia neo-realista da Vértice no Pós-Guerra. *Sapientia*, 361-371. Recuperado de: <https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/6062/1/FrancofiliaV%c3%a9rtice.pdf>
- Carmo, C. I. (2012). Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas. *Vértice*, 162, 54-69. Recuperado de: <http://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/5802/1/Neo-Realismo%20V%C3%>
- Chaves, V. P. & Monteiro, P. (2015). *100 Anos de Jorge Amado: o escritor, Portugal e o Neorrealismo*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Recuperado de: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28697/1/100%20anos%20de%20Jorge%20Amado.pdf>
- Cristóvão, F. (coord.). (2013). *Do romance Nordeste Brasileiro de 30 ao Neorrealismo Português*. Coimbra: Edições Almedina.
- Cruz, M. B. & Ramos, R. (coord). (2012). *Marcelo Caetano: Tempos de Transição*. Lisboa: Porto Editora.

- Dias, A. C. (1975). *Literatura e luta de classes: Soeiro Pereira Gomes*. (s/l): Editorial Estampa.
- Doktorska, M. (2019). Olhos doces de burra – O animal e as animalidades no Trigo e o Joio (1954) de Fernando Namora. *Metamorfozes*, 16 (1), 55-64. doi: <http://doi.org/10.35520/metamorfozes.2019.v16n1a27982>
- Farinha, L. (2016). Adeus ilusões. *Visão História*, 35, 17-20.
- Ferreira, J. P (2018). Jorge Amado: Romancista de 30 – Entre campo e cidade, ilucidando o Brasil Moderno. *Em Tese*, 24 (1), 262-283. Recuperado de: [file:///C:/Users/Asus/Downloads/12397-1125616801-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Asus/Downloads/12397-1125616801-1-PB%20(1).pdf)
- Ferri, A. C. P. L. (2008). Uma História de Pequenos Heróis: Uma Leitura de o Trigo e o Joio de Fernando Namora (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil): Recuperado de: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp075107.pdf>
- Ferri, A. C. P. L. (s/d). Fernando Namora e o Neo-Realismo Português. Recuperado de: <http://unig.br/wp-content/uploads/2018/06/FERNANDO-NAMORA-E-O-NEO-REALISMO-PORTUGUÊS.pdf>
- Ferri, A. C. P. L. (s/d). O Trigo e o Joio: Malandragem, Sonho, Sobrevivência. Recuperado de: <http://unig.br/wp-content/uploads/2018/08/ARTIGO-CADERNOS-5-ANA-CARLA-FERRI.NO.FORMATO.E-CORRIGIDO.pdf>
- Fitzgibbon, V. C. (2013). Estado e resistência cultural: o caso do Neorealismo Português. *Nau Literária*, 9 (1), 1-33. Recuperado de: <http://www.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/39967/27599>
- Freitas, Z. O. (2012). A personagem (Neo)Realista: Construção, processo evolutivo e identidades ficcionais - Estudo comparativo entre Teodorico, de *A Relíquia*, a Ti Maria do Rosário, de *Gaibéus*. *Revista Entrelinhas*, 6 (1), 236-249. Recuperado de: <http://revistas.unisinos.br/index.php/entrelinhas/article/view/2474/1360>
- Genette, G. (1976). Fronteiras da Narrativa. In *Análise Estrutural da Narrativa* (4. ed.). (pp. 255-274). Petrópolis: Editora Vozes Limitada.
- Genette, G. (1979). *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Arcádia
- Gomes, J. C. (2016). ‘Visado pela Comissão de Censura’. *Visão História*, 35, 52-55.
- Greimas, A. J. (1973). *Semântica Estrutural*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Jorge, C. J. F. (2020). Influência do cinema no Neo-Realismo Português. In *Neo-Realismo no Mundo*. (pp.157-184). Lisboa: Edições Colibri.
- Júnior, J. A. C. (2009). Romance picaresco. In *E-Dicionário de Termos Literários*. Recuperado de: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/romance-picaresco/>

- Lacerda, D. (2006). O Movimento Estético que Abalou Salazar: o embate dos neo-realistas com a ideologia do regime. *Latitudes*, 26, 33-39. Recuperado de: <http://revues-plurielles.org/uploads/pdf/17/16/172607.pdf>
- Léonard, Y. (1996). *Salazarismo e Fascismo*. Mem Martins: Editorial Inquérito.
- Lima, I. P. (1989). A construção da euforia em *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes. *Vértice*, 21 (2), 21-25.
- Lopes, J. M. (2007). Os anos de formação do neo-realismo. In *Os Anos de Salazar* (vol.4). (pp. 173-183). (s/l): Planeta DeAgostini.
- Lopes, O (1989). *Gaibéus*: uma leitura (uma lição) cinquentenária. *Vértice*, 21 (2), 9-20
- Losa, M. (1989). O herói colectivo: um aspecto da estratégia romântica do romance neo-realista. *Vértice*, 21 (2), 33-42.
- Losa, M. (2014). *Do romance realista ao romance proletário*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Luís, F. (2018). Nos bastidores da transição. *Visão História*, 48, 22-30.
- Madeira, J., Pimentel, I. F., Farinha, L. (2007). *Vítimas de Salazar: Estado Novo e a violência política*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Magalhães, V. F. (2008). *Sobressalto e espanto: Narrativas literárias sobre e para a infância, no neo-realismo português* (Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal). Recuperado de: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/531>
- Maia, V. (2017). A escola que convinha à Nação. *Visão História*, 41, 32-35.
- Marques, G. B. (2007). Chuvas diluvianas na Grande Lisboa. In *Os anos de Salazar* (vol.23). (pp. 40-49). (s/l): Planeta DeAgostini.
- Martins, F. (2007). Evolução da continuidade. In *Os anos de Salazar* (vol.25). (pp. 7.27). (s/l): Planeta DeAgostini.
- Martins, L. A. (2018). Verdes Anos. *Visão História*, 48, 44-51.
- Martins, L. A. (2021). D. Afonso Henriques: o português n.1. *Visão História*, 67, 24-29.
- Matos, H. (2003). *Salazar: a construção do mito* (vol.1). Mem Martins: Círculo de Leitores.
- Melo, F. P. (2004). *Factos desconhecidos da História de Portugal*. Lisboa: Selecções Rearder's Digest, S.A.
- Menezes, F. R. (2010). *Salazar uma biografia política*. (3ªed.). Alfragide: Publicações D. Quixote.

- Menezes, F. R. (2016). A ascensão de Salazar. *Visão História*, 35, 78-83.
- Meneses, F. R. (2018). Salazar e o poder. *Visão História*, 48, 52-63.
- Navarro, A. R. S. P. (1999). *Da Personagem Romanesca à Personagem Fílmica: As Pupilas do Senhor Reitor* (Tese de Doutoramento, Universidade Aberta, Lisboa, Portugal). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10400.2/2496>
- Nogueira, F. (2000). *O Estado Novo*. (5.^a ed.). Porto: Civilização Editora.
- Nunes, A. J. P. A. (2017). *Fernando Namora: do neorrealismo ao humanismo* (Tese de Doutoramento, Universidade Aberta, Lisboa, Portugal). Recuperado de: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/7756>
- Oliveira, B. (1998). O Príncipe Encarcerado: Apontamentos para um perfil psicológico de Salazar. In *Salazar sem Máscaras* (2.^a ed.). (pp.51-117). Lisboa: Nova Arrancada.
- Oliveira, C. (1996). A evolução social: modificações e tensões. In *Portugal Contemporâneo* (vol.2). (2.^o ed.). (pp.547-560). Lisboa: Publicações Alfa.
- Paiva, V. (2013). A literatura brasileira na gênese do Neo-realismo. In *Revista UBILETRAS*, 4, 63-73. Recuperado de: <http://ubiletras.ubi.pt/wp-content/uploads/ubiletras04/paiva-valeria-literatura-brasileira-neo-realismo.pdf>
- Pimentel, I. F. (2018a). *Inimigos de Salazar*. Lisboa: Clube do Autor.
- Pimentel, I. F. (2018b). As oposições ao regime. *Visão História*, 48, 74-81.
- Pina, A. (1977). *Soeiro Pereira Gomes e o futuro do realismo em Portugal*. (2^a ed.). Lisboa Editorial Caminho.
- Pinto, J. N. (2013). *António de Oliveira Salazar: o outro retrato*. (8.^a ed.). Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Proop, V. I. (2001). *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitário
- Ramos, G. (s/d). *Vidas Secas* (70^a ed.). Rio de Janeiro: Editora Record.
- Reis, A. (1996). Os valores salazaristas. In *Portugal Contemporâneo* (vol.2). (2^aed.). (pp.717-722). Lisboa: Publicações Alfa.
- Reis, C. (1979). Da literariedade de Gaibéus. *Colóquio/Letras*, 52, 33-38. Recuperado de: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.2079>
- Reis, C. (1981). *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa: Editorial.

- Reis, C. (1983) *O Discurso Ideológico do Neo-realismo Português*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Reis, C. (1996). A produção cultural entre a norma e a ruptura. In *Portugal Contemporâneo* (vol.2). (2.º ed.). (pp. 585-654). Lisboa: Publicações Alfa.
- Reis, C (2001). *O Conhecimento da Literatura*. (2ª ed.). Coimbra: Livraria Almedina.
- Reis, C. (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa (Vol .IX)*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Reis, C. (2006). Narratologia(s) e teoria da personagem. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, 2 (1), 26-36. Recuperado de: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/505/312>
- Reis, C. (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Edições Almedina.
- Rodrigues, U. T. (1981). O real e o imaginário em *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes. In *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. (pp. 19-28). Póvoa do Varzim: Moraes Editores.
- Rodrigues, U. T. (1981). Análise da obra de Fernando Namora a partir de *Retalhos da Vida de um Médico* e *O Trigo e o Joio*. In *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. (pp. 75-99). Póvoa do Varzim: Moraes Editores.
- Soares & Ferreira (1999). Marxismo. In *Grande Dicionário Enciclopédico* (vol.X). (p.3986). Madrid: S.A.P.E.
- Sacramento, M. (1985). *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Veja.
- Samara, M. A. (2007). A Queda da I República. In *Os Anos de Salazar* (vol.1). (pp.42-53). (s/l): Planeta DeAgostini.
- Schroeder, L. (1996). Capitães da Areia e Esteiros. *Signo* 21 (30), 7-26. Recuperado de: [file:///C:/Users/Asus/Downloads/9197-40593-1-SM%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Asus/Downloads/9197-40593-1-SM%20(2).pdf)
- Silva, J. C. (2019, março, 30). Entrevista a Fernando Rosas. *Diário de Notícias*. Recuperado de: <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/30-mar-2019/mussolini-era-um-paradigma-para-hitler-e-salazar-10741147.html>
- Silva, V. A. (1999). *Teoria da Literatura*. (8.ªed.) Coimbra: Livraria Almedina.
- Todorov, T (1976). As Categorias da Narrativa. In *Análise Estrutural da Narrativa* (4.ed.). (pp.209-254). Petrópolis: Editora Vozes Limitada.
- Torgal, L. R. (2017). O Estado Novo e a propaganda. *Visão História*, 41, 10-17.
- Torres, A. P, (1977). *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes Editores.
- Torres, A. P. (1979). *Os romances de Alves Redol*. Lisboa: Moraes editores.

- Torres, A. P. (1983). *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. (2.ed.). Amadora: Livraria Bertrand.
- Varela, R. (2007). A Grande Exposição do Mundo Português. In *Os Anos de Salazar*. (vol.5). (pp.7-25). Lisboa: Planeta DeAgostini.
- Vasconcelos, J. M. (2020). Os Neo-Realistas Italianos e o Neo-Realismo Português: Afinidades. In *Neo-Realismo Português e Realismo no Mundo*. (pp.13-28). Lisboa: Edições Colibri.
- Viçoso, V. (2011). *A Narrativa no Movimento Neo-Realista: As vozes sociais e os universos da ficção*. Lisboa: Edições Colibri.
- Viçoso V. (2014). O etnografismo e o universo ficcional de Alves Redol. In *Alves Redol: o olhar das ciências sociais*. (pp.219-239). Lisboa: Edições Colibri.
- Vieira, C. C. (2008). *A Construção da Personagem Romanesca*. Lisboa: Edições Colibri.

Webgrafia:

- Ramos, R. (Anfitrião). (2021). E o Resto é História [podcast de áudio]. Rádio Observador. <https://observador.pt/programas/e-o-resto-e-historia/o-golpe-de-botelho-moniz-e-o-neo-realismo-em-portugal/> (acedido em 10-04-2021).