

ALVES REDOL:
DO ETNOGRAFISMO DE *GAIBÉUS* À SIMBÓLICA
DE *BARRANCO DE CEGOS**

Vítor Pena Viçoso**

Comemora-se este ano o centenário do nascimento de Alves Redol (1911-1969), um dos escritores que integrou o movimento cultural neorrealista, tendo sido, o seu romance *Gaibéus* (1939) um dos momentos fundadores de tal tendência estética. Apesar de uma nítida centripetação ideológica (o imaginário social de raiz marxista) e das afinidades etárias, implicando uma comunhão de afetos e valores, de interrogações e expectativas, a geração neorrealista, revelou, desde a década de 40 do século XX, no plano literário, para não falar no caso das artes plásticas onde a situação é ainda mais notória, uma diversidade estético-formal de acordo com a idiosincrasia dos seus elementos, decorrente tanto do modo plural como cada um interpretou a macronarrativa marxista, como da sua específica história de vida.

O contexto sociopolítico, nas décadas de 30 e 40 – Guerra Civil de Espanha (1936-1939); ascensão do fascismo e do nazismo que iria desembocar na conflitualidade trágica da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e, entre nós, a institucionalização do totalitário Estado Novo, na década de 30, culminando na festiva, autoritária e monumental Exposição do Mundo Português (1940), simultaneamente cenografia da legitimação histórica do salazarismo e promoção, a nível do imaginário coletivo, da fusão do aldeanismo mítico e do imperialismo ultramarino –, era, aliás, apelativo a um empenhamento sociopolítico do escritor português confrontado com uma censura implacável e o policiamento de todos os atores socioculturais. No caso da geração neorrealista, se a vocação comum no que concerne: 1) à função da arte no processo de transformação do mundo e de denúncia do retorno de uma cultura da intolerância imposta pela ditadura; 2) à sua configuração de acordo com o imperativo democrático da cultura,

*O presente artigo é parte de uma análise do autor apresentada no seu livro *Narrativa Neorrealista: as Vozes Sociais e os Universos da Ficção*.

**Professor aposentado da Universidade de Lisboa, onde se doutorou em Literatura Portuguesa (1989). Para além de ensaios sobre Raul Brandão, Carlos de Oliveira e José Saramago, publicou artigos sobre o Romantismo, o Simbolismo e o Neorrealismo. É diretor da revista *Nova Síntese – Textos e Contextos do Neorrealismo*.

tal como vinha sendo teorizado por Bento de Jesus Caraça desde 1933; ou, 3) num outro plano, ao desejo partilhado da virtual doação de uma voz ficcional àqueles (os olvidados da Arte e da História) que ainda a não podiam ter, convém reconhecer que esta comunhão ideológico-afetiva não se converteu na adoção de um catecismo estético.

O movimento neorrealista foi sobretudo uma cultura de contrapoder, enquanto antítese da «política do espírito» de António Ferro e da ideologia estadonovista e, ao mesmo tempo, no campo da oposição ao regime, uma fratura tanto em relação ao ideário seareiro de António Sérgio e Raul Proença (no plano político-cultural), como em relação à geração da Presença (1927-1940), no plano estético. Neste último aspeto, transita-se da era da originalidade intimista (Presença) para a era da socialidade (Neorrealismo). Na década de 40, é já possível detetar algumas tendências nas obras de autores neorrealistas: o realismo «etnografista» de Alves Redol; o pendor épico-lírico de Soeiro Pereira Gomes; um lirismo da errância espaciotemporal na vizinhança de uma matriz anarquizante em Manuel da Fonseca; uma escrita despojada, no plano retórico, e artesanal, nos romances gandareses de Carlos de Oliveira e o realismo crítico em Fernando Namora, Manuel Mendes ou Faure da Rosa.

Alves Redol, no seu processo romanesco de representação do universo trabalhador, programaria, numa busca de autenticidade e verosimilhança, uma antecipada presença *in loco* para poder descrever mais tarde, nas suas narrativas, com a máxima fidelidade os dramas das comunidades dos gaibéus, dos avieiros, dos fangeiros ou dos pequenos vinhateiros do Douro. A captação de um socioleto específico de uma comunidade só seria possível com esse registro prévio presencial anterior à criação romanesca. Depois, como no documentarismo social do cinema inglês da década de 30, esse material recolhido seria montado de acordo com o ponto de vista comprometido e criativo do autor-narrador, de molde a evidenciar retoricamente a verdade e a exemplaridade sociopolítica do narrado. Compreender o «outro social», comungar com ele através de uma simpatia ético-política pressupunha, pois, para Redol, uma convivência prévia de pendor etnografista. Recorde-se, a este propósito, que também Aquilino Ribeiro, desde 1919, para lá de obras de caráter etnográfico sobre a Beira Alta, com o seu realismo crítico, projetou uma dimensão etnográfica em muitos dos seus romances. Esta via literária de acesso etnografista ao mundo rural não é pois uma inovação redoliana, mas algo que constituiu uma continuidade na estética realista no nosso sistema literário desde a segunda *década do século xx*, embora o ponto de vista que orienta o universo da ficção seja outro.

Aliás, não esqueçamos que a primeira obra publicada por Alves Redol, *Glória, Uma Aldeia do Ribatejo* (1938) – curiosamente no mesmo ano do concurso promovido por António Ferro «A aldeia mais portuguesa de Portugal», tendo sido Monsanto a escolhida –, é uma monografia etnográfica nas suas diversas variantes: descrição dos instrumentos de trabalho, das características arquitetónicas da aldeia, de aspetos etográficos e de rituais lúdicos, eróticos e religiosos. De notar ainda a

inclusão final de um glossário de termos regionais, algo que constituiria noutras situações de criação romanesca um campo semântico específico da comunidade rural romancesada. Daí o compromisso equívoco entre o documentário rural e a ficção que assinala sobretudo o primeiro romance do autor, *Gaibéus*, onde nos interpela, em epígrafe, quanto ao intencional modo de receção da obra: «Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem». Não esqueçamos, porém, que a integração de elementos etnográficos no romance se pode transfigurar numa simbologia sociopolítica da desejada emancipação popular. Por outro lado, o «etnográfico» apego telúrico do autor à paisagem ribatejana e aos seus povoadores desencadeia nas suas narrativas uma projeção lírica que se prolongará em obras posteriores como *Avieiros* (1943), *Olhos de Água* (1954), *A Barca de Sete Lemes* (1958) e *Barranco de Cegos* (1962).

Dos vários traços caracterizadores de alguns escritores neorrealistas, tal o caso de Redol, destaca-se então uma relação pregnante com um imaginário telúrico específico e o seu simbolismo. Ou seja, uma ligação afetiva e criativa com o espaço matricial (paisagem e povoadores), com a sua mitologia específica, que definiria, no plano simbólico, a própria identidade do escritor simultaneamente enquanto homem e artista.

Por outro lado, na herança do «etnografismo» romântico, Alves Redol, com mais 15 colaboradores, recolheu e publicou quadras populares no *Cancioneiro do Ribatejo* (1950), e, num outro plano, editou o *Romanceiro Geral do Povo Português* (1964), com a colaboração do músico Fernando Lopes-Graça e da pintora Maria Keil, uma vasta coletânea da poesia popular narrativa, onde, numa conceção alargada do património popular, incluiria inclusive sete poemas de autores contemporâneos como Fernando Pessoa, Vitorino Nemésio, Joaquim Namorado, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira e a brasileira Cecília Meireles, porque, na sua perspetiva, inspirados nessa tradição. A publicitação da voz cultural do povo articulava-se assim com o desejo de doar a sua própria voz ficcional ao ator social que constituía o destinatário ideal da sua prática discursiva.

Diríamos que o romance neorrealista arquetípico, sobretudo na década de 40, *a idade da inocência épico-lírica*, seria a fusão de uma interpretação sociológica do povo trabalhador e de uma idealização do *outro social*, enquanto potencial ator épico de uma revolução social que atualizasse, a nível ficcional, o desejo ético-político do escritor no quadro do imaginário da emancipação popular. Em *Gaibéus*, narra-se a história de um rancho de camponeses (pequenos proprietários rurais depauperados) que, sazonalmente, descia do norte da região ribatejana ou da Beira Baixa para, enquanto transitórios assalariados rurais, «alugar» a sua força de trabalho na ceifa do arroz, na zona da lezíria. Este trajeto sacrificial dos «gaibéus», emigrantes na própria pátria por motivos económicos, revela-se um confronto penoso e patético com uma natureza agreste e estranha e com relações sociais baseadas

na exploração iníqua do latifundiário que tem mesmo, aliás, o privilégio «feudal» de usar sexualmente a mais apetecida das jovens gaibéuas. No entanto, objetos da opressão mas desprovidos do saber para dela se libertarem, caberá ao «ceifeiro rebelde» (uma espécie de *alter ego* do escritor), personagem libertária, simbolizar a consciência possível do grupo. De um modo esquemático, poder-se-á dizer que o «ceifeiro rebelde» exprime a situação equívoca de uma projeção idealista (uma máscara da consciência política do escritor) para o *outro social*, de molde a vincar, num quadro futurante, aquilo que viria a ser a capacidade de autolibertação do protagonista coletivo. Não é, de resto, dispiciendo o facto de o coletivo alienado ser constituído por pequenos proprietários rurais, contrariamente ao «ceifeiro rebelde», um típico proletário. Aqueles, pelo seu estatuto económico-social, seriam, pois, mais vulneráveis à manipulação ideológica da classe dominante. Os gaibéus são, assim, a expressão hiperbolizada dos espoliados, pois, mesmo os trabalhadores ribatejanos (os rabezanos) os desprezam pela sua submissão ao patronato.

A narrativa percorre um tempo cíclico que se inicia com a sua chegada à lezíria, no verão, e a sua partida que coincide com a proximidade do inverno. Nostálgicos da sua aldeia e num degredo compulsivo, o romance polariza-se nos advérbios *aqui* – um espaço disfórico (bem expresso no quiasma, «Só planície e céu – céu e planície»¹) e um tempo infernal – e *lá* – o idealizado espaço pastoral – o da sua terra grata, embora avara no pão. A descrição da ceifa, no capítulo «Mensagem da Nuvem Negra», é assim toda ela marcada pela isotopia do fogo, configurando-se, portanto, como um cenário infernal que apenas «a mancha negra» apaga, embora esta seja paradoxalmente a bandeira da fome, pois a trovoadas e a chuva acarretam a paragem da ceifa e, portanto, um período de jornas perdidas. Por outro lado, a planície ribatejana surge-lhes como um longo espaço árido e uniforme, simultaneamente concentracionário e agarofóbico, em oposição à variedade paisagística da sua terra de origem. Esta clausura, embora temporária, é atravessada disforicamente pela isotopia da doença – a malária, «tributo sagrado a pagar todos os anos à lezíria». A ceifa, simbolicamente, funciona então como um vetor (a foice) da morte e da fatal sujeição cíclica às safras que se contam pelas rugas da velha Ti Maria do Rosário, cujo estertor é uma antecipação do futuro de todos os gaibéus. Esta condição social do coletivo é metaforizada pela comparação destes seres ao universo animal (o rebanho) ou a um mecanismo – a máquina obedece e não pensa. Tal como as reses, os gaibéus são também marcados pelo fogo.

No plano da isotopia sexual, realça-se a mercantilização do corpo das jovens camponesas, sendo Rosa o modelo da vítima da antropofagia sexual do patrão Agostinho Serra, famoso pelos seus símbolos de poder: o cavalo, o galgo e as cachopas submetidas para seu prazer em cada safra. Rosa projeta-se no futuro como a Balbina (ex-gaibéua) da Rua Pedro Dias, num processo de degradação que conduzirá fatalmente à prostituição. Contrastando, portanto, com o coletivo submisso e inconsciente no plano sociopolítico, o «ceifeiro rebelde», com a sua metafórica bússola,

não só compreende as causas da submissão e sofrimento dos gaibéus, mas também detém o património do futuro pois, sem apego à terra, é um nómada que transporta consigo um sonho coletivo («o futuro vivia dentro dele e de todos os outros homens»). Deste modo, há uma oposição entre o tempo cíclico dos gaibéus (o eterno retorno da submissão) e o tempo vetorial da possível libertação dos oprimidos – o caminho. Por isso, ele «Falava pelos homens que ainda se não haviam encontrado».

É também dele que vem a mensagem de uma universalidade dos explorados onde cabem gaibéus, rabezanos ou os negros em África, neste caso, numa sinalização anticolonial. A exploração do homem como o dinheiro não tem fronteiras. Com a sua experiência de emigrante em África, procura desiludir os dois gaibéus que querem emigrar: «A África e o Brasil estão com a gente. Todo o mundo pode ser África e Brasil.» Esta mensagem, porém, não seria descodificada por estes, turbados pelo sonho do Eldorado, como alternativa à vida sem esperança no presente.

A representação popular no romance é completada por uma voz cultural que se manifesta através da inserção de quadras ribatejanas, rimances (a lenda do pai do Cadete) e aforismos: «Barriga de pobre, de inverno, não come.» É importante notar, por outro lado, que algumas das quadras populares presentes no romance estarão também incluídas na recolha coletiva organizada por Alves Redol, na obra *Cancioneiro do Ribatejo* (1950), tais são os casos de «Vai-te, sol, vai-te, sol», «Rapaz de barrete verde» e «Vá lá uma fandangada», merecendo especial destaque a primeira pela sua mensagem social:

Vai-te, sol, vai-te, sol,
Lá pra trás do barracão...
... És alegria prà gente.
E tristeza prò patrão.²

Barranco de Cegos: as liturgias do poder totalitário

O seu «etnografismo» romanesco inicial, aliado a uma simbologia política redundante, daria lugar, sobretudo a partir de *Olhos de Água* (1954), a uma escrita que, embora mantendo o aparato mítico-poético da 1.^a fase, se vai estruturando em função de uma nova simbólica na representação dos grupos sociais e de modos de narração, onde, no plano metanarrativo, se problematizam as relações entre o enunciador, o enunciado e o destinatário.

Entre *Gaibéus* e *Barranco de Cegos* (1962) distam mais de 20 anos e, embora haja óbvias linhas de continuidade entre cada uma das obras (a dialética classista latifundiários/camponeses ou a centração na paisagem ribatejana), são bem visíveis as diferenças qualitativas no quadro de um amadurecimento da técnica romanesca, da diluição da omnisciência do narrador, da fecundidade semântica germinada a partir de um cruzamento de vozes sociais e de uma distância crítica relativamente

aos propósitos «documentaristas» ou à encenação mimética da primeira obra. Embora, em ambos os romances, as situações individuais radiquem no tecido social e nas suas tensões, numa íntima conexão entre a consciência das personagens e o seu ser social, o seu imaginário e o seu enquadramento geográfico, ao esquematismo maniqueísta e estereotipado como concebe o campo dos proprietários em *Gaibéus* sucede, em *Barranco de Cegos*, um aprofundamento das contradições psicossociológicas e o desenvolvimento das codificações simbólicas em torno do protagonista, neste caso o latifundiário Diogo Relvas, relativamente à sua mitologia telúrica ou aos seus rituais do poder.

Do romance histórico ao romance como alegoria sociopolítica

A ação inicia-se em, 1891, ano de uma profunda crise financeira e bancária («A semana negra», 1.º capítulo do romance) e da Revolta Republicana de 31 de janeiro, sendo posteriormente mencionados outros eventos históricos: a convenção secreta entre a Inglaterra e a Alemanha para uma eventual partilha das colónias portuguesas (1898); a ditadura de João Franco (1907); o Regicídio (1908); a Revolução Republicana de 1910; e, em analepses, a Guerra Civil entre liberais e absolutistas (1832-1834). E, embora não haja referências diretas à Revolução de 28 de maio de 1926 ou à sequente Ditadura Salazarista, esse período está presente mas apenas no plano mítico-simbólico. Os eventos mencionados servem, aliás, sobretudo para ancorar as personagens num tempo e num espaço propiciadores de uma leitura alegórica do universo ficcional narrado. Para além disso, o romance é uma representação das liturgias do poder totalitário, pelo que transcende o tempo histórico em que radica explicitamente a sua ação.

Com efeito, não se trata de um romance histórico propriamente dito, mas de uma narrativa que se projeta na história portuguesa como modo de iluminação (revelação) relativamente a um presente bloqueado e absurdo, numa surdez dos homens relativamente aos apelos da História, tal o sentido da epígrafe de S. Mateus («Deixai-os; cegos são e condutores de cegos; e se um cego guia a outro cego, ambos vêm a cair no barranco») que se reitera no próprio título da obra e pode ser considerada um *leitmotiv* desta. Essa cegueira é tanto a metáfora de uma aristocracia agrária em declínio, como o símbolo mais abrangente de uma sociedade compulsivamente excluída da dinâmica temporal, porque habitada por um passado mais ou menos fantasmático: uma mitologia agrária a sustentar um poder senhorial; um «feudalismo» anacrónico apesar da Revolução Liberal (1832-1834) e da Republicana (1910).

Um tradicionalismo dinâmico: a terra, o sangue e os mortos

O nacionalismo agrário, personificado por Diogo Relvas, funda-se na sagrada trilogia da terra, do sangue e dos mortos, tendo aqui o seu romance exemplar no

panorama cultural português do século xx. É, pois, neste contexto simbólico que se estrutura a personagem de Diogo Relvas (o Rei-Deus dos agrários) faseada entre o período do apogeu («O Livro das Horas Plenas»), o do declínio («O Livro das Horas Amargas») e o da vida depois da morte («O Livro das Horas Absurdas»).

Através do percurso do protagonista estabelecem-se os fundamentos e a liturgia do poder absoluto de «origem divina». Aliás, é pertinente o facto de a obra se fasear em função de um simbólico livro de orações. A cenografia ritualística do poder totalitário (uma ficção da comunhão entre senhor e servos) cristaliza-se no território mítico de Aldebarã (topónimo que remete para a simbologia da estrela real da constelação do Touro, representada por um olho), com o seu palácio Mãe-do-Sol, as cabeças embalsamadas de um touro negro e de dois cavalos, cada um deles respetivamente emblemáticos do liberal D. Pedro e do absolutista D. Miguel (a encenação animal da fusão da lucidez e da violência). É um espaço, com fronteiras bem delimitadas, submetido ao poder do senhor da terra, uma luz a dar sentido único às coisas e aos seres. Baseando-se numa cultura da força (para este, o mundo divide-se em fortes e fracos, por vezes independentemente do estatuto social), a física ou a psicológica redobram a económico-política, da dignidade marialva (a supremacia machista) e da astúcia própria do dominante (as metáforas do *chicote* e do *açúcar* são aí nucleares), Diogo Relvas exprime na globalidade o perfil do autoritarismo sem limites, fundado na legitimidade de uma tradição «feudal» que teria, no plano da História nacional, a ideologia miguelista como fundamental matriz orientadora, e, embora o pai João fosse adepto, mais por acomodação do que por ideal, do liberalismo, os compromissos ideológicos daquele perfilavam-se na linha absolutista do seu avô Chicote. O povo será, por isso, para Diogo Relvas, uma entidade concreta submetida à vontade imperial do doador (a negocial é mais aparente do que real) e nunca uma entidade abstrata, com direito à liberdade, como pretendiam os ideólogos progressistas, aliás, nas suas palavras, uma emanção demoníaca. É em nome da paz, da ordem, da prevalência dos valores religiosos, da hierarquia tradicional e da dignidade senhorial que Diogo Relvas arquiteta um discurso ideológico aparentemente sem fissuras, fundado na posse da terra, a madre das nossas virtudes ráticas.

A terra é nele um prolongamento do corpo e da voz do poder. Por isso, para Diogo Relvas, ninguém pode imitar a terra. A sacralização bucólica da terra anda, portanto, a par da sacralização do seu poder. A Torre dos Quatro Ventos (a rosa dos quatro ventos – um *axis mundi*) é, nesta perspetiva, o símbolo por excelência do poder totalitário. E este não só se exerce no quadro de uma relação classista (senhor/servos), mas também patriarcalmente no interior da família Relvas ou nas relações interiores à classe proprietária (nas tensões entre os interesses agrários e os industriais, por exemplo). A Torre dos Quatros Ventos é por isso o ritualístico espaço secreto e fantasmático dos encontros de Diogo Relvas com os seus antepassados mortos: o avô Chicote e o pai João, simultaneamente seus confidentes e

conselheiros. É aí também que, já consciente do seu declínio, num ritual sucessório, transmitirá todos os seus poderes ao neto mais velho Rui Diogo.

Contra o tempo e a História, Diogo Relvas luta pela preservação de um território (o sagrado e luminoso Aldebarã) liberto da mácula industrial ou das ideologias sindicais ou socialistas que esta espoleta como uma catastrófica ameaça exterior contra a paz rural desse território imaculado. O romance estrutura-se, pois, a partir da oposição entre um fictício território de pureza e um espaço exterior povoado de elementos ameaçadores (republicanos, sindicalistas, anarquistas ou maçónicos), porque põem em causa a ordem ancestral do território do grande agrário. E, se, eventualmente, pode pactuar taticamente com o progresso industrial, fá-lo no quadro da valorização do seu poder financeiro, mas de molde não só a não pôr em causa, mas também a reforçar a integridade e a pureza desse mundo rural de almas mortas.

E, para segurança absoluta deste reino, o padre Alvim consagrava-o teologicamente: «Aqui estamos em pleno Céu; aqui se faz na Terra o que o Céu manda. E, por isso, a própria aldeia que esta casa fez, e em boa hora, para os seus servos, tem o nome de Aldebarã, que os antigos consideravam uma das quatro partes em que o Céu se divide.»

E, neste Reino, como é óbvio, todos aqueles que, como o campino promovido a domador de cavalos, Zé Pedro, ao envolver-se eroticamente com a filha mais nova de Diogo Relvas, Maria do Pilar, infringem as regras sagradas da hierarquia social, são punidos, neste caso, com a castração e o homicídio cometidos, a mando do senhor, por Chico Bem-Fadado, um perito alentejano em tais matérias, tal como era hábito fazer-se aos touros de mau porte.

Há, por outro lado, uma semântica do poder senhorial expressa no modo como se refere ao «povoléu», com exceção para os humildes e obedientes servos de Aldebarã: a malta, a canalha, a malandragem, a matula, a escumalha, ou a ralé. Ou no modo de tratamento por tu que, do alto do seu cavalo solar, o Relvas utilizava desprezivelmente quando passeava o seu poder pela vila, chegando mesmo a fazê-lo provocatoriamente ao dirigir-se aos seus inimigos políticos, tal o caso do chefe jacobino do burgo. Aliás, no seu território, votava-se em quem ele queria, tanto os vivos como os mortos, por isso, no período do «rotativismo monárquico», regeneradores e progressistas disputavam arduamente o seu apoio.

Perante a crescente ameaça duma catástrofe social – mesmo numa fábrica têxtil, que lhe coubera por herança da mulher, as operárias atreviam-se a fazer greve, reivindicando horários de 10 horas e salários iguais aos dos homens –, Diogo Relvas defendia um tradicionalismo dinâmico, baseado nos valores da terra e da lavoura, fonte primordial das nossas virtudes ráticas, associados aos da nossa histórica vocação evangelizadora pelo mundo. E, contra as subversivas ideologias estrangeiradas, sobretudo as francesas, propunha retoricamente o

estabelecimento de «um cordão sanitário» entre nós e os Pirinéus. A liberdade era um perigo quando a aproximavam malevolamente dos ouvidos e bocas do povo. A sua desconfiança ia, pois, tanto para os «letrados» como para certa imprensa que defendiam a instrução do povo. Portugal, mais do que qualquer nação, com esta fusão ideal da aldeia mítica e do império ultramarino, poderia então ser o verdadeiro núcleo duro da Europa. Mas para isso, não servindo já o liberalismo na preservação da essência da nação,urgia criar uma ditadura que restaurasse os antigos valores da pátria rural, ameaçada por uma modernidade industrialista e democrática. O espírito de missão seria a força capaz de derrotar as tendências ideológicas desnacionalizadoras, despertando os portugueses afetados por um sonambulismo paralisante.

As relações de poder a nível familiar

No quadro de um casticismo rural marialva, a mulher é, embora foco de sedução, por natureza, um ser condenado à suspeição na linha de uma certa leitura bíblica. A misoginia dominante conduz, pois, a uma hiperbolização da figura da mulher-objeto. E, quando a rebeldia se esboça (Emília Adelaide ou Maria do Pilar), acaba por prevalecer a vontade de Diogo Relvas, mesmo que o castigo imposto às suas filhas abra feridas incuráveis nesse deus punidor.

Porém, superando-se um mero esquematismo valorativo, convém referir que Emília Adelaide, a filha mais velha, conjugava no seu íntimo o fascínio e a repulsa pelo seu pai. Viúva aos vinte anos – o seu marido Rui Araújo, com o qual casara contra a vontade do pai, por este o considerar devasso e um fraco, seria uma das vítimas da bancarrota de 91 –, com dois filhos e grávida dum terceiro, deixaria registado, no seu «diário» (o espelho secreto da sua interioridade), o desconforto da sua presença em Aldebarã que se fora tornando, para ela, um significativo «inferno manso». Com efeito, as relações com o pai haviam-se agravado, pois este, num ato de tirania misógino, não lhe permitiria sequer um novo casamento.

A mulher, na codificação machista, tem sempre uma virtual falta a redimir e por isso uma punição resgatadora à sua espera. Milai passaria então a residir em Lisboa, onde levaria uma vida pública de libertinagem mais por oposição perversa ao pai do que por desejo. Oito anos depois, aquando do enterro do irmão mais velho, regressa a Aldebarã e ao «diário», a que passa a chamar especularmente o «cemitério» das suas «ilusões». E confessa, num virtual desejo incestuoso, que apenas seria capaz do exercício da paixão, caso conhecesse um homem como seu pai. Há, pois, uma interiorização feminina deste modelo de supremacia machista e patriarcal. Aliás, com perto de 40 anos, regressaria definitivamente a Aldebarã, subjugada a um imperativo afeto por seu pai. É, portanto, uma personagem que, apesar da sua fuga para Lisboa, nunca se libertaria da aura paterna, ficando para sempre amputada da sua autonomia enquanto mulher.

Quanto à sua irmã, Maria do Pilar, condenada por seu pai a um longínquo desterro no «monte» de Cuba, no Alentejo, onde viria a morrer, por causa da sua relação erótica e associal com o campino Zé Pedro, interiorizaria também de tal modo a cultura patriarcal que nunca pôde amar autenticamente aquele, pois a moral paterna nela inscrita impediu-a de superar a visão desse *outro* como um servo, embora objeto erótico («o lobo bonito»), e não apenas como um homem. Maria do Pilar, a filha preferida do pai, vivia, de resto, em função de uma culpabilidade interiorizada, pois a mãe morreria na sequência do seu parto, sendo essa mácula acicatada pelo ódio dos irmãos que, quando crianças chegavam a agredi-la, em lúdicos sadismos, como forma de vingança. Esse complexo de culpa projetar-se-ia no modo como se antevia, ora sob o pavor de vir a ser mãe ora sob a exaltação do seu instinto maternal. Daí que Zé Pedro lhe possa sugerir ambivalentemente tanto o amante como «o filho imaginário». A macha-fêmea, como era designada pelas velhas de Aldebarã, pelo seu jeito de cavalgar, é, na sua androginia simbólica, tanto a projeção do orgulho senhorial do pai, como a femilidade perturbada pela instância autoacusatória, resultante da sua geração ser a causa de uma mãe desde sempre ausente. A sua relutância em relação ao jovem domador de cavalos resultaria quer dos códigos sociais dominantes quer da sua ambivalência no plano sexual.

Caberia, no entanto, a Miss Curry, a precetora inglesa, um vetor portador de impureza, enquanto elemento exterior ao território de Aldebarã, o papel de iniciadora, ativadora e mediadora das fantasias eróticas que conduziriam, ultrapassadas as resistências iniciais, Maria do Pilar à perdição e à morte. O erotismo é, na lógica marialva, um negócio masculino, e à mulher infratora caberá a mancha da perdição. A mulher ou é uma mera reprodutora, normalmente de sangue fraco, caso não tenha a ascendência dos Relvas, ou uma prostituta virtual. A genealogia pura está, aliás, para o patriarca, nos Relvas, já que toda a inevitável fusão é objeto virtual de suspeição, como se pode ver no modo como avalia as mortes prematuras da mulher, Maria Rolin Villaverde, e do genro Rui Araújo, gente de sangue fraco. Todos os traços negativos por ele reconhecidos nos descendentes, filhos ou netos, integra-os de imediato nos defeitos da linhagem alheia. E, se os homens como os cavalos se devem selecionar, reconhece que na escolha da mulher se teria talvez enganado. É, no entanto, mais fácil atingir nestes do que naqueles a raça pura idealizada por Diogo Relvas.

Quanto aos filhos, não lhes perdoava o menor deslize, como aconteceu com o mais novo, Miguel João, que seduziu uma gaibéua casada da aldeia, um território vedado a comportamentos amorais, tendo sido desterrado durante uns tempos, na companhia do desesperado marido da adúltera, para o exílio alentejano, para aprender a comportar-se dignamente naquele espaço imaculado. Já o mais velho, António Lúcio, que por vezes se atrevia a discordar dos métodos do pai, viria a redimir-se pela coragem demonstrada aquando de uma cheia no Tejo,

tendo salvado vários camponeses, embora pontualmente duvidasse se tal risco valera a pena com tal «malta». Viria a morrer algum tempo depois, deixando o pai em profunda dor e remorso, pois só depois da sua morte o reconheceria como o verdadeiro herdeiro das virtudes dos Relvas.

O crepúsculo de um deus agrário

A ambivalência afetiva em relação ao poder está bem representada nesta obra, pois mesmo os servos de Aldebarã manifestam por Diogo Relvas um misto de devoção ritualística e ódio. Simultaneamente amam-no como a um deus e odeiam-no como a um tirano, exceção para aqueles que, exteriores a Aldebarã, por ideologia ou dignidade, apenas reservam ao grande senhor um ódio extremo (republicanos, sindicalistas, etc.).

No círculo mágico, porém, o senhor tem a capacidade de dar a vida e a morte, recompensar e punir. O rei-sol dos lavradores tem a legitimidade do mito, embora progressivamente essa legitimidade se vá corroendo com determinados acontecimentos (a morte do seu filho primogénito António Lúcio, o único a ser reconhecido, pelos seus atributos de valentia, como herdeiro do poder; a quebra dum interdito, ao envolver-se eroticamente com uma camponesa da aldeia; a noticiada libertinagem de Milai; a infração e sequente punição de Maria do Pilar, a sua filha eleita; a instalação duma fábrica de cimento nas proximidades de Aldebarã; a organização sindical dos valadores que não conseguira reprimir) que anunciam o seu declínio, tanto no plano físico e psicológico como no sociopolítico, e atinja o seu clímax quando, numa das suas incursões à vila, um anónimo homem do povo, Norberto Caiador, se recusa a obedecer às suas ordens e se confronta heroicamente com ele. E depois não há mito, uma ficção que pressupõe aura e distância, que resista a uma boa gargalhada coletiva.

Sentindo-se incapaz de reagir a tal afronta, ao chegar a Aldebarã, subiu à Torre e autoflagelou-se com uma chibata violentamente. Entretanto o caruncho, esse relógio do tempo corruptor, ia tomando conta desse espaço sacralizado pela tradição, e Diogo Relvas juraria a si próprio aí encerrar-se para sempre, pois não suportaria expor publicamente a decadência do corpo do seu poder. Convocou então toda a família para uma reunião final, no salão principal do palácio, anunciando-lhe as suas últimas disposições e consagrando o predeterminado neto Rui Diogo, que diariamente o passaria a visitar na Torre, como a futura voz do poder.

Estamos, pois, na fase do crepúsculo de um deus, e, como é de tradição, sempre que um deus morre o seu odor nauseabundo expande-se pela terra. Só em Aldebarã parece que ninguém deu por isso. Neste mundo de mortos-vivos ou de vivos-mortos, o encontro ritualístico do neto Rui Diogo, o seu sucessor, com o avô delirante em conluio com os antepassados, e, depois de morto, já com cento

e tal anos, embalsamado, corresponde à cena grotesca de um mundo há muito morto, mas com a capacidade do simulacro da vida.

A instância narrativa e a plurivocalidade social

A transparência social do narrador (neto de campino) acentua o ponto de vista que organiza a narração. Já não se trata da doação de uma voz estética ao outro social, mas da identificação óbvia do autor-narrador com um coletivo sacrificial, embora possuído, por vezes, de uma dignidade específica. A irónica retórica da humildade que introduz a obra («Breve nota de culpa») constitui uma paródia ao monopólio do discurso e da cultura por parte de uma elite económico-social. O romance reitera a noção de que falar é uma forma de poder. Ora, cabe a um neto de campinos ser o enunciador de uma história que tem como objeto a vida, ora contada por outrem ora inventada (a ironia aqui funciona), de um senhor agrário para quem o seu avô teria trabalhado como maioral.

A voz do narrador, pela distância, dá uma dimensão mítica a Diogo Relvas e, pela vizinhança relativamente ao coletivo oprimido, projeta-nos para a sua desmitificação. Coube a Norberto Caiador, numa situação-limite, permitir o trânsito entre o esplendor do mito prolífero e a sua desmontagem irrisória e também a transição dum *eu* para um *nós* enquanto sujeito da emancipação, como se pode ler no «Epílogo».

Deste modo, o romance tem uma estrutura polifónica, ou seja, embora o discurso do poder seja dominante ele é mediatizado por alguém que está do outro lado do mundo e que, enquanto administrador da narrativa, também pode dar pontualmente a palavra àqueles que, pelas convenções sociais, a não tinham. Num registo parodístico, os campinos João Atouguia e António Seis-Dedos não pedem licença para narrar, «sugerem, quando muito» (Livro I, cap. VIII). É também através da avó e do seu ponto de vista que o leitor apreende o modo lendário e romântico como o povo de Aldebarã fixou e publicitou a tragédia de Maria do Pilar e do ambicioso campino Zé Pedro, a reacender uma tradição popular de rimances com trágicos amores contrariados por preconceitos sociais, cujo grande paradigma foi na nossa literatura romântica oitocentista o *Amor de Perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco.

É também através da narração de Chico Bem-Fadado sobre a vida de seu pai, um quadrilheiro do Remexido, (Livro I, cap. XIII) que, retrospectivamente, mergulhamos na mitologia «miguelista» (primeira metade do século XIX), um padrão eloquente do marialvismo toureiro e fadista e de um populismo rural fanático, sustentado por um fundamentalismo católico.

O narrador, por outro lado, na herança do romantismo garrettiano, afastando-se dum modelo omnisciente, estabelece uma frequente cumplicidade vocal com o leitor, acentuando o modo fictício e simbólico como foi concebendo a história de Diogo Relvas. Entre a narração do vivido (testemunhado) e do inventado se constrói uma ficção em torno de outra ficção, a mitologia de um deus agrário,

cuja sombra se foi projetando desde o século XIX (a ação romanesca inicia-se em 1891, como vimos, período crítico do liberalismo monárquico português) até à atualidade, embora sob o signo do grotesco e do fantástico.

O mundo do grotesco: as novas cruzadas, o apocalipse e a revolta dos cavalgados

Esta oscilação entre a memória testemunhal, sempre falível mas comprometida, e a invenção, irá pender, no último Livro da obra, para um onirismo grotesco que tem como comparsas os mortos-vivos dessa tribo agrária esclerosada e o fantasmático «deus minaz» que a regia simbolicamente, mas que sobrevivem, numa fictícia eternidade, para lá das razões da História e das histórias. Nesse cemitério de almas mortas, Rui Diogo, embora mais pragmático e menos romântico, herdará, como vimos, o poder do avô, onde corre já um sangue putrefacto, mas ainda entretido em bizarros conciliábulos com os antepassados.

O déspota, nos seus pesadelos agónicos, ora visionava em pânico, num processo de carnavalização, que invertia a hierarquia tradicional, a onírica revolta dos cavalos e dos eternos cavalgados, numa massa confusa de insubmissos servos da aldeia e valadores, ora visionava os mitos cruzadistas, em renovadas guerras cavaleirescas contra os moiros (os ancestrais inimigos podem aqui também identificar-se alusivamente com os negros que, em África, começavam a luta pela independência, em 1961), como modo de atenuar a sua visão apocalíptica do fim de um mundo, fundado no medo e na reverência e credibilizado por uma estrutura mental arcaica, mas definitivamente abalado pela *jacquerie* deste século.

O neto, numa das suas visitas à Torre, ao aperceber-se apavorado da morte de Diogo Relvas, para manter o mito vivo, resolve mandá-lo embalsamar e colocá-lo junto à janela da Torre, para que os «bichos espalmados e abúlicos» de Aldebarã, que o avistavam à distância, não se apercebessem da sua morte, numa encenação burlesca da atemporalidade do mito. Mas o embalsamador bem avisara: era fundamental proteger o corpo embalsamado de qualquer sopro de vento. E, numa irónica advertência simbólica, lembrara também ao zeloso Rui Diogo que os vidros da Torre tinham sido obra de operários.

De facto, embora não termine aqui a história dos Relvas, o destino ou o acaso quis que um gato brincalhão, num salto desajeitado, em busca dum pássaro desprevenido, partisse a vidraça da janela, e um vento sôfrego diluísse em pó o corpo embalsamado. Então, Rui Diogo «Abriu uma das janelas, olhou à volta e resolveu-se a sacudir o avô, deixando que a brisa da tarde pegasse naquela poeira fina e branca. Tão branca e tão fina que uma espécie de nevoeiro começou a cerrar-se à volta dos limites de Aldebarã, envolvendo-a com o manto espesso de uma noite estranha e alva na qual voavam abutres, prontos a acometer quem viesse perturbar a doce paz dos lagartos de loiça.»

E nessa paz podre, fora do tempo e do verosímil, agora sob as rédeas de Rui Diogo, embora o caruncho persistisse na sua incansável tarefa, continuaria a encenar-se, durante mais algum tempo, a ficção de um eternizado deus agrário, como se o tempo cíclico da natureza tivesse definitivamente substituído a vectorialidade do tempo histórico.

Resumo: O «etnografismo» romanesco de Alves Redol em *Gaibéus* (1939), aliado a uma datada simbologia política, transitaria, sobretudo com *Barranco de Cegos* (1962), para uma escrita tendencialmente alegórica sobre as liturgias do poder totalitário e para uma problematização romanesca das relações entre o enunciador, o enunciado e o destinatário.

Palavras-chaves: Etnografismo, Alegoria, Alves Redol, *Gaibéus*, *Barranco de Cegos*.

Abstract: The «ethnography» of romance *Gaibéus* (1939), by Alves Redol, associated with a dated political symbolism, transit, especially with *Barranco de Cegos* (1962), to an allegorical writing about the liturgies of totalitarian power and to a novel problematization of relationships between the statement, the statement and the recipient.

Keywords: Ethnography, Allegory, Alves Redol, *Gaibéus*, *Barranco de Cegos*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia ativa

- REDOL, Alves (1911-1969). «Kandongo». In: *O Diabo*, 30-11-1936.
 – *Glória, Uma Aldeia do Ribatejo*. Lisboa: Europa-América, s/d (1938).
 – *Gaibéus*, 17.^a ed. (comemorativa dos 50 anos da 1.^a ed.). Lisboa: Caminho, 1989 (1939).
 – *Cancioneiro do Ribatejo*, org. Alves Redol. Vila Franca de Xira: Centro Bibliográfico, 1950.
 – *Barranco de Cegos*, 6.^a ed. Mem Martins: Europa-América, 1980 (1962).
 – *Romanceiro Geral do Povo Português* (em colab. com Fernando Lopes Graça e Maria Keil). Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1964.

Estudos sobre Alves Redol

- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Movimento Neorrealista em Portugal na Sua Primeira Fase*. Lisboa: Bib. Breve, ICP, 1977.
 – *Os Romances de Alves Redol*. Lisboa: Moraes, 1979.
 FERREIRA, Ana Paula. «Do Neorrealismo como equívoco ou os equívocos em torno do Neorrealismo». In: *Vértice*, 2.^a Série, n.º 21, Lisboa, Dez. 1989, pp. 49-57.
 – *Alves Redol e o Neorrealismo Português*. Lisboa: Caminho, 1992.

¹ Frase reiterada ao longo da narrativa.

² Com ligeiras variantes no *Cancioneiro do Ribatejo*, Vila Franca de Xira, Centro Bibliográfico, 1950, p. 196.